لِسانِيّاتُ الخطاب

مَباحِث في التّأسِيس والإجراء

تأليف

الأستاذ الدكتور نعمان بوقرة

أستاذ تحليل الخطاب بقسم اللغة العربية

بجامعة الملك سعود



دار الكتب العلمية

Dar Al-Kotob Al-ilmiyah

DKI

أسسها محمد علي بيضون سنة 1971 بيروت - لبنان

دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
2012

الإهداء

أهدي هذا الكتاب

الى روح أستاذتي

زبيدة حنون

تقبلها اللّه في الصالحين

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

لماذا يغامر أستاذ في اللسانيات بقراءة الأعمال الأدبية في ضوء نظرية النصّ/ الخطاب؟

لا يخلو هذا التساؤل من سوء ظنّ وادّعاء كسب باطل. فكلّ قراءة مغامرة، وليست قراءة الأدب، في عصور ازدهار الثقافة والأدب، حكرا على من يزعمون التفوّق في ذلك. ولنا في أعمال أسلافنا أسوة في هذا، ولنا أيضا، في ما أُثر عنهم من القصور، ما يدعو إلى الاستدراك الملحّ العاجل. عرف العرب من الكلام فنون الشعر والنثر، وفتّقوا من الفنّ الواحد ضروبا وتبلور لهم في نقدها تصوّر لشرائطها، وشاعت لهم اصطلاحات في وصف بنيتها وتعيينِ وجوه انتظامها وحدِّ العيار في ترابطها. إلّا أنّ هذه الملاحظات التي جاءت مبثوثة في أعمال اللغويين والشرّاح والبلاغيين لا تقدّم أكثر من مقاييس/ معايير في قراءة لا ترقى، على قيمتها، إلى نظرية فالنصّ. نظرية النصّ نظرية حديثة وإن شاع المصطلح قديما. فالقيم التي سمحت لنظرية النصّ بأن تتبلور اليوم كانت، في الفكر القديم، غائبة، ويمكن القول إنّ تطوّر اللسانيات هو الأصل في تطوّر نظرية النصّ، أعني النقلة الحاسمة من لسانيات العلامة إلى لسانيات التلفّظ. فقد تبوّأت العلامة منزلة علائقية منذ حدّ سوسور اللغة بأنّها نسق لا يعرف غير نظامه الخاص. فهي لذلك لا تملك من قيمة إلّا بالنظر إلى ما ينعقد لها من علاقات سياقية وجدولية مع المكوّنات الأخرى المنتسبة إلى النظام ذاته. ويمكن القول إنّ قيمة النظام قد ارتبطت باعتباطية العلامة لأنّ العلاقة بين الدال والمدلول لا تتأسّس على التشابه وإنّما تجد تبريرها بالنسبة إلى النظام في كلّيته. وهذا يعني أنّ النظام مكتف بذاته، يحمل أسباب تحوّله في معزل عن كفاءة

المستعمل. وعلى أساس من هذه المقولات البنيوية حُدّ النصّ بكونه نظاما له خصائص الأنظمة العلامية. وقد تطوّر النظر في النصّ اللغوي بأثر من البنيوية، وبما وضع جاكبسون من خطاطة تحدّ أنماط النصوص بالوظائف المهيمنة فيها. والتمس الدارسون في حدّ النحاة عونا، فذهبوا إلى أنّ النصّ هو المقطع الذي تتسلسل فيه الجمل نحو غاية وعلى أساس من هذا التصوّر وبأثر من أعمال "باختين" توسّع الدرس النقدي في تتبّع الثنائيات في بنية النصّ: الشفوي / المكتوب، اليومي/الإنشائيّ، الحرفي/ الفنّي، الاتّباع / الإبداع... " وذهب "lotman لوتمان" إلى أنّ كلّ نصّ فنّي يردّد صدى نصوص سالفة ويعيد إنتاجها، وزعم أنّ التعابث fonction ludique هي خصيصته البنيوية. ففي حين تقوى درجات التوقّع في النصّ غير الفنّي، يضعف التوقّع في النصّ الفنّي في غير ما انحسار كلّي، ويقوى فيه التعابث. فكأنّما بنيته يفعل فيها فاعلان متقابلان: ينحو الفاعل الأوّل بمكوّناته نحوا آليا أساسه التوقّع وينزع الفاعل الثاني إلى تشويش الآلية وتعطيل التوقّع حتّى يكون الشكل منتجا للمعنى. ويبدو أنّ الكشوفات اللسانية خاصة والدراسات الأنساقية عامة، في حقول المعرفة المختلفة، قد أدّت إلى اعتداد النظام بذاته وانكفائه على آليته الذاتية، بل أفضى، في العلوم الإنسانية إلى ضرب من إرهاب النسق وإنكار كلّ صوت عدا صوت علاقاته الداخلية. فقد كان الدرس، منذ الشكلانيين الروس، يزعم أنّ النصّ مكتف بذاته، منغلق، لا تبرّر الدلالةَ فيه عوامل خارجيةٌ، وهو، في هذا النظر، يذهب إلى نفي صوت المؤلّف ونفي الاعتداد بالأصوات التي تسكنه. فهو، حاضر كالغائب، موجود في معنى معدوم، يؤلّف فإذا النصوص هي التي تتألّف فيه، تتخلّل كيانه وتسكنه، فكأنّه مجمّع تصاريف توَسُّعِيَة شتّى، أصولها مختلفة، تتفتّق عن رموز تتحكّم فيه، وتجنح به، وهو الذي يظنّ واهما أنّه يستردّ وحدة الكون المفقودة، وينتج المعنى بعد تطواف، والحال أنّ القراءة، من هذا المنظور، هي التي تنتج المعنى والمؤلّفَ، وهي تنتجهما في صورة مختلفة عند كلّ قراءة. إنّ هذا يعني بكلّ بساطة أنّ سلطة الذات قد تلاشت في نسيج بنية الخطاب كما تلاشت سلطة السياق من قبل. لذلك شاع الجدل في مقبولية كفاية النصّ وانغلاقه من جهة، وانخراطه في سياقه بما يزخر به من

معيّنات تستقدم الضمني والمحايث والأصل. وظهرت الحاجة إلى نظرية عامة تعتبر في النصّ أبعاده المختلفة (ما هو من داخل اللسان وما يحدث خارجه Intra linguistique et Extra linguistique) ذلك أنّ لسانيات العلامة لا تملك الكفاءة الشاملة لمعالجة قضايا الخطاب. وشيئا فشيئا أخذ هذا المصطلح المسافر طريقه إلى التخصص وارتبط بطرفيه وما يكتنفهما من أحوال، وتردّد القول في خصائصه وما به تتحقق حقيقته، أعني مقولة الترابط/الانسجام cohesion ومقولة فعل التحيين Actualisation . هذا الجدل تجاوز مسألة الحدود والاصطلاحات إلى طرق المقاربة. فهي واسعة بمعنى أنها تُعنى بالعلاقات التي تنعقد بين الملفوظ والعناصر المكوّنة لإطاره العام، فهي لذلك تدرس فواعل الربط والانسجام والإحالة...؛ وهي ضيّقة بمعنى أنّها تطلب الوقوف على الإجراءات التي ينخرط بها المتلفّظ في ملفوظه، انخراطا صريحا أو ضمنيا، ويترك أثره فيه. فهي لذلك تتدبّر المبهمات والمكيّفات، وعبارات القيمة، وتتابع الآثار التلفّظية التي تعيّن إحالة الملفوظ على التلفّظ. كيف يتحقّق الاتّساق في الخطاب وكيف يمكن للمتلفّظ أن يجعل ملفوظه منخرطا في فعل التلفّظ؟ هذه الأسئلة هي التي تسوّغ البحث في الوسائط التي ترتبط بها الوسالة بمقام التواصل، وهي وسائط لا يمكن فهمها إلّا بالنسبة إلى مقام التلفّظ؛ وهي التي تبرّر النظر في فواعل الاتّساق ومعيّنات الذات. فالملفوظ يتحمّل مسؤوليته طرفٌ، وهو الذي يرسم وجهة النظر وينتجها ويحدّد نظام القيم الناشئ عنها وذلك من خلال معلنات لسانية مختلفة.إنّ لسانيات التلفّظ تمثّل مرحلة جديدة في تاريخية المبحث. فإذا ما كانت العلامة في تشكّلاتها العلائقية قد مهّدت السبيل إلى تصوّر النظام في كلّيته وبلورت مفهوم النصّ متجاوِزةً قصور نحو الجملة، وكانت المقاربة النصّانية قد يسّرت إدراك وجوه الانتظام البنيويّ والتكامل الدلالي ؛فقد أفضى هذا النظر وذاك إلى الانكفاء، وظلّ الانتظام البنيوي غير مظروف وغير ذي نسب، فهو خاوٍ لا تعمّره ذات ولا يشمله مكان أو زمان، وارتدّ التحليل إلى أنساق مغلقة وتقوقع في ثنائيات تردّد صدى الفكر القديم أو تكاد وإن تجدّدت تسمية الأطراف.لذلك ليس من المبالغة أن نزعم أنّ لسانيات التلفّظ، وهي تتدبّر الخطاب، قد اصطفت من الموروث جوانب هامّة

من الفلسفة والنظرية اللغوية ونظرية النصّ والنظرية الأدبية. وهي، إذ اصطفت ما اصطفت، راجعت مقولاتٍ سالفةً وأسّست أخرى جديدة عالجت في ضوئها خطابا مظروفا، منتسبا، حيّا في تفاعلاته ترديدا، واستشرافا؛ وأخذت، على اختلاف نزعاتها، وفي صيرورة تشكّلها، طريقها إلى محاولة تجاوز مآزق الاعتباط والانغلاق وتعالي الذات المفردة. وغير خفيّ أنّ هذه المقولات، في ما تعرض من أسئلة البحث وطرائق الوصف والتصنيف، يُنتَظَرُ منها أن تفتح أمام دارس الأثر الأدبيّ مسالك حرّيّةً بالتدبّر حتّى لا يظلّ الدرس دائرا على ذاته، لا يحمل من الجدّة غير صيغة السؤال. لذلك تظلّ الآمال معقودة على فعل القراءة. ذلك هو مشروع الأستاذ الدكتور نعمان بوقرّة فيما أزعم. وليست المكتبة العربية وحدها هي التي تقتضي مثل هذه الدراسات، وإن ظلّ كثير من الدارسين خارج تاريخ تكامل المعرفة الإنسانية.

والمؤلّف، في ما عرفته، رجل طموح، فهو لذلك مغامر؛ وهو جادّ فهو لذلك يتهيّب المبدع ولا يسطو على مقاصده؛ وهو عمليّ، لا يزعم التنظير، وإنّما هو يستضيء بالنصّ لفحص النظرية. وقد شرّفني بكتابة هذا التصدير إن لم يكن في حاجة إلى من يقدّم أعماله. فله منّي جزيل الشكر.

الأستاذ الدكتور

أحمد ناجي حيزم

أستاذ الأدب العربي

بجامعة الملك سعود

المقدمة

النحو بشكل عام نظام من القواعد الكاشفة عن كيفية بناء نسق معين، وفهمه وتلقيه ثم إعادة إنتاجه مرة أخرى، والنحو من هذه الزاوية أداة يستخدمها الإنسان المتكلم ليكشف بها عبقرية اللغة في التواصل، وقدرتها على التعبير عن الواقع الإنساني مختزنة العلامات المعبِّرة عن أشياء الكون في الذهن البشري، ولما كان التبليغ الإنساني ينجز بالنصوص والخطابات، فإن من مهام النحو الرئيسية رصد بناء النصوص وكيفية نسج الخطابات المختلفة في مقامات متنوعة تكشف عن ظروف اجتماعية ورغبات نفسية معينة، وفي هذا المقام سيؤطر الدرس النحوي كيفية تماسك النص وانسجامه ليحقق أغراضه التداولية، كاشفا عن التناغم بين البنية وظروف إنتاجها ودلالتها التي تحقق للنص وجوده واستقلاليته وللغة قيمتها التواصلية في صلب الأنظمة العلامية الأخرى، ولهذا الدور الاعتباري للنحو تتنزّل هذه الدراسة التوصيفية التأصلية لتزيل اللثام عن أهم المفاهيم المؤطّرة لهيكل نحو النص باعتباره معرفة لسانية، لم تستكشف غوامضها بشكل كلي.إن هذه الدراسة في جمعها بين الإطار النظري التمهيدي والبعد الإجرائي تهدف إلى إبراز المفاصل التالية:

1 ـ تحديد تصور عام وكلي لنظرية نحو النص ضمن التطور المعرفي والمنهجي للّسانيات الغربية.

2 ـ كشف النقاب عن التطور النظري لدراسة الظاهرة اللسانية بدْءًا من الجملة ووصولا عند عتبات النص والخطاب.

3 ـ بحث انسجام النصوص وتداوليتها وتفسير كيفيات التماسك.

4 ـ محاولة استثمار الإطار النظري لمقاربة نماذج من الخطاب الأدبي العربي.

ولا يفوت-هنا- تأكيد طبيعة هذه الدراسة وغرضها الوظيفي، فهي وإن كانت إسهاما في التعريف بهذا التخصص الحديث، والترويج لمقولاته،

بخاصة عند القارئ العربي، والباحث الجامعي على وجه التحديد، إلا أنها لا تنفض يديها من محاولة تأصيل المفاهيم النصية في الفكر اللساني والنقدي العربي، ذلك أن مضمون التصور التراثي العربي منطلق أساسا من النص وعائد إليه، بل إن الوجود الغربي ذاته لا يتحقق متميزا إلا من خلال اختصاص حضارته بالنص والكلام بعكس الحضارة الغربية التي تعد الوريث الطبيعي لحضارة المنطق والعقل الإغريقي، والتي شخصها "ديكارت" في مقالته الشهيرة: "أنا أفكر فإذا أنا موجود"، هذا ونشير إلى أن هذه الدراسة قد استرفدت مجمل بياناتها من دراسات سابقة باللغة العربية وأخرى بالفرنسية أرّخت لنحو النص، ووصفت أهم نظرياته، منها النص والخطاب والإجراء لدى بوجراند والنص والسياق لفان ديك وعلم اللغة والدراسات الأدبية لبرند شبلنر وعلم لغة النص لسعيد حسن بحيري وديناميةالنص لمحمد مفتاح، وبالفرنسية و J.M Adam, elements de linguistique textuelle، وكتاب Holliday, Fuquay Has an, cohesion in English. أما مفاصل البحث وأقطابه فتحاور الإشكالات النظرية التالية عبر الباب النظري الذي خصص لبحث الإطار النظري للسانيات النص والتداولية في منظور التحليل اللساني للخطاب بعامة والخطاب الأدبي بخاصة:

1 ـ نشأة لسانيات النص وتطورها وأهم اتجاهاتها.

2 ـ أهمية لسانيات النص في الدرس النقدي الحديث، وحضورها في النقد العربي بخاصة في إطار مفهوم التلقي.

3 ـ آليات التماسك النصي

أ ـ الاتساق وأدواته.

ب ـ ظواهر الانسجام ووسائله.

4 ـ التداوليات اللسانية وعلاقتها بتحليل الخطاب في الدرس الغربي.

5 ـ نماذج عن التلقي العربي للمناهج التداولية، ونظريات تحليل الخطاب.

أما الباب الثاني فقد نَزَعَ منزعا تطبيقيا خالصا عرض فيه بالتحليل النصي

في فصله الأول إلى مجموعة من النصوص الأدبية تمثلت على الترتيب في **قصيد "فلسفة الثعبان المقدس"**، للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي، وثانيهما فقصيد الشاعر السعودي **عبد الله الصيخان "كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟** وثالثها تعالي لنرسم قوس قزح لسميح القاسم، ورابعها **القتيل رقم 18** لمحمود درويش، وخامسها تراتيل الغربية لعلي عقلة عرسان، وسادسها **خطاب في سوق البطالة**، لسميح القاسم، وسابعها مديح الظل العالي لمحمود درويش، وختم هذا الفصل المخصص للنص الشعري بتحليل نصي لقصيدة ذات توجه صوفي لأبي **حامد الغزالي** تمثل النص الشعري القديم، أما الفصل الثاني من هذا الباب التطبيقي فقد حاور ثلاثة نصوص سردية أحدها قديم من أدب المقامات، وهو المقامة البشرية، والنصان الآخران معاصران من الرواية والقصة، فمن الرواية نص **المراسيم والجنائز** للكاتب والصحفي الجزائري **مفتي بشير**، ومن القصة القصيرة **جدارية لا تصحو** للقاصة الجزائرية- أيضا- **عمارة كحلي**، ثم ختمت الدراسة بخاتمة تجمل أهم النتائج والملاحظات التي تسنى لنا إدراكها في متابعة لسانيات النص وتحليل الخطاب، وتماما للفائدة آثرنا تذييل الدراسة بكشاف تعريفي بأهم علماء لسانيات النص وتحليل الخطاب.

وبعد نأمل أن يحقق هذا الكتاب غرضه المعرفي في تيسير هذه العلم للقارئ العربي المهتم بقضايا النص بين أحضان اللسانيات بخاصة في طبعته الثانية التي أدمجت فيها بحوث نظرية وتطبيقية جديدة بعضها نشر في مجلات عربية محكمة يصعب الوصول إليها بسبب الحواجز البيروقراطية، وضعف التواصل بين الباحثين العرب في المشرق العربي ومغربه.هذا وإن هذه الدراسة ستتبع بدراسة أخرى تهتم بتحليل الخطاب غير الأدبي مثل الخطاب الإشهاري والخطاب الدعائي والخطاب الحضاري.

الخميس 21 ماي 2010
الموافق 7 جمادى الآخرة 1431هـ

الباب الأول
تحليل الخطاب تنظيرا

موقف البحر

أوقفني في البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم، ثم غرقت الألواح، وقال لي لا يسلم من ركب.

وقال لي خاطر من ألقى نفسه ولم يركب.

وقال لي هلك من ركب وما خاطر.

وقال لي ظاهر البحر ضوء لا يبلغ، وقعره ظلمة لا تمكن، وبينهما حيتان لا تستأمن.

الفصل الأول
لسانيات النص مفاهيمها واتجاهاتها الأساسية

توطئـــــــــة

تعد اللغة المنطوقة أو المكتوبة من أهم وسائل الاتصال الإنساني، من أجل ذلك حظيت اللغة بنصيب وافر من الدراسة منذ القدم، ومن أحدث الأطروحات التي عنيت بتوصيف وسائل الاتصال اللساني الأطروحة النصية في تحليلاتها النقدية المختلفة، وفي هذا السياق يرى روبيرت دي بوجراند أن اللسانيات مطالبة بضرورة متابعة الأنشطة الإنسانية في التخاطب إذ أن جوهر اللغة الطبيعية هو النشاط الإنساني ليكون مفهوما ومقبولا من لدن الآخر في اتصال مزدوج(1)، وفي هذا السياق يعُدُّ الدارسون اللسانيات النصية حلقة من حلقات التطور الموضوعي والمنهجي في اللسانيات الحديثة، وصيغ التعامل مع الظاهرة اللسانية في الوضع والاستعمال، وفي هذا الإطار فإن نشأة اللسانيات النصية مدينة للنحو التوليدي الذي أسهم بشكل مباشر في الانتقال من بنية الجملة ومكوناتها القاعدية إلى البحث المنظم في العلاقات بين الجمل في بنية أكبر يمثلها النص، وهذا ما حرص على التنبيه إليه الأمريكي هاريس في كتابه تحليل الخطاب، وبالرغم من كونه معنيا بدراسة الجملة وتوصيف مكوناتها إلا أنه حثّ على ضرورة دراسة العلاقات النحوية بين الجمل ضمن مفهوم جذري في اللسانيات الشكلية هو: "التحويل"، إلا أن الفارق المميز بين نظرة هاريس وفان ديك يبين شمول الوصف النحوي لهذه العلاقات في المستويين السطحي والعميق بدون الاقتصار على التغيرات الطارئة على البنية الظاهرة كما يقرُّها التحويليون، وفي هذا الصدد يحرص فان ديك على ضرورة رعاية الارتباط المنطقي في البحث عن اتساق النصوص وانسجامها(2)، ولعل هذا التوجه هو

---

(1) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 126.

(2) محمد خطابي، لسانيات النص، ص34.

الذي أكّده ج. م. آدام في كتابه المهمّ عن مبادئ اللسانيات النصية حين يقرّر كون النص إنتاجا مترابطا، متسقا ومنسجما، وليس رصفا اعتباطيا للكلمات والجمل وأشباه الجمل والأعمال اللغوية[1]، ولشدة ارتباط اللسانيات النصية بالنحو التوليدي والتحويلي يمكن القول أن الراغب في دراسة الكفاءة اللسانية، وأهمية اللغة من حيث هي فعل وممارسة يحتاج إلى معرفة نظرية تشومسكيي اللسانية وأبعادها الوصفية والتحليلية من خلال تركيزها في الوصف العلمي على العلاقة بين التركيب اللغوي والخصائص الفطرية لعمليتي التفكير والكلام[2]، كما يقدم النموذج التوليدي تصورا لمبادئ صياغة الجمل وتفسيرها مما يسهل على اللساني مهمة وصف جميع الملفوظات الممكنة المألوف منها والغريب وفهمها، وإمكان الحكم عليها بالصحة أو الخطأ.إن التأثير المنهجي والنظري لهذه النظرية في اللسانيات النصية ترك انطباعا سلبيا لدى البعض فراحوا ينفون الحاجة إلى هذا العلم مادام يستمد نظرياته وإجراءاته من اللسانيات التوليدية التحويلية، والتي هي لسانيات جملية بالدرجة الأولى[3]، هذا وقد استعصى مصطلح النص على التعريف قديما وحديثا، إذ كثيرا ما تكاثفت الأسئلة في ماهيته، وأقسامه، وأغراضه، وتمايزه عن أشكال تواصلية أخرى، ومن بين الأسئلة الملحة؛ أي نص نعني؟ أهو الديني أم الفلسفي أم العلمي أم الأدبي أم اللساني؟ أهو النص المكتوب أم المنطوق أهو التراثي؟ أم الحداثي؟ أهو الشعري أم النثري؟[4]، وبازدحام هذه المعاني وتشابكها كان من الضروري أن ننطلق من عمق التراث للبحث عن حدود هذا النسق اللغوي، بخاصة وأن هذا

---

(1) J.M.Adam, elements de linguistique textuelle.p1123. "le texte est un produit connexe, cohesif, coherent et non pas une juxposition aleatoire de mots, phrases, proposition, ou actes de parole".

(2) صبري إبراهيم السيد، تشومسكي فكره اللغوي وآراء النقاد فيه، سنة 1989، ص76، ونايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص119.

(3) سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، ص52 وانظر حلمي خليل، دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ص55 و 56.

(4) الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، ندوات جامعة منوبة، مجلد 08، سنة 1992، ص448.

المصطلح سجل حضورا مركزيا في الذخيرة اللغوية العربية والمعرفية أيضا، فقد عبر عن مرجعية القوانين المحتكم إليها في الحياة العربية الإسلامية، ويبدوا أن العرب الأوائل ميزوا بين مستويين في النص هما: مستوى النظام ومستوى التوظيف، ولما كانت الرسالة الدينية نصية في شكلها فإنها أسست لكيفية استثمار المقولات الدينية في الحياة الإنسانية، ثم وجهت بطريق غير مباشرة الفكر العربي للنظر في الكون والوجود بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والحضارية والأدبية واللغوية، ولعل التوصيف الموضوعي لأنواع الخطاب العربي القديم هو الذي وجّه الأنظار إلى تأسيس المعرفة اللغوية الصوتية والنحوية والبلاغية والمعجمية والتاريخية، والإبداع بشتى أشكاله، وقد تم هذا التوصيف في دائرة اللفظ والمعنى، وربما هذا هو السبب الذي يجعلنا نقر مطمئنين أن الحضارة العربية نصية في مبدئها[1].

1 ـ مصطلحات أساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب

إن من المصطلحات المثيرة للجدل في الدرس اللساني مصطلح الجملة فقد تعددت وجهات نظر الدارسين قديما وحديثا لها من حيث هي تكوين لساني دال، وقد برز في هذا التعدد ما يقارب ثلاثمائة تعريف أحصى منها ريزر سنة 1931 مئة وأربعين تعريفا تختلف في وجه من وجوه التحديد والرسم، مما ترتبت عليه صعوبات في مجال وصف التراكيب، ولعل أشهر التعريفات اللسانية المعتمدة ما قرّره **بلومفيلد** بشأنها فهي شكل لغوي مستقل، لا يدخل عن طريق أي تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر منه، مثل: كيف حالك؟ إنه يوم جميل، هل ستلعب بكرة التنس هذا المساء؟[2]، وقد عقب **جون لاينز** على هذا التعريف عادًّا الجملة الوحدة الكبرى للوصف اللغوي، وقد بات من غير الضروري اشتراط التمام الدلالي فيها مادام المتكلم لا يستطيع في جميع الأوضاع إيضاح ما يعني، ولعل المثال الذي قدمه **تشو مسكي** في تحديد

(1) منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، الكلمة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996، ص15.
(2) بلومفيلد، اللغة، ص170.

الجملة النحوية خير دليل على ذلك: **الأفكار الخضراء المجردة من اللون تنام حانقة**، أما **سويير** فلا يقدم تعريفا محددا لها بل يشير إلى كونها نمطا مهما من أنماط النضام (syntagmeme)، كما يذهب **دافيد كريستال** إلى ضرورة التمييز بين الجملة من حيث هي نمط يقاس عليه، والجملة من حيث هي واقع منتج فعليا في الكلام[1]، وفي اللسانيات العربية يمكن الاستئناس بتعريف **إبراهيم أنيس** الذي يراها أقل قدر من الكلام تفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب من كلمة أو أكثر[2]، هذا وقد ميز اللسانيون في إطار نحو النص بين نوعين من الجمل هما الجملة النصية وجملة النظام[3]، ولا يقلّ عن مصطلح الجملة إشكالا مصطلح **الخطاب** في النقد اللساني الحديث فهو يشير إلى كل كلام تجاوز الجملة الواحدة، والتي تغدو أثناء تحليله الوحدة الصغرى التي يتكون منها، سواء كان مكتوبا أو منطوقا[4]، ويذهب **غرايس** إلى أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة، مثل قولنا: ألا تزورني؟ فالظاهر سؤال لكن الغرض دعوة للزيارة، وفي محاضراته "**نظام الخطاب**" يقرر **مشال فوكز** أن الخطاب شبكة معقدة من النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب[5]، ويمثل الخطاب في الفعل النقدي فعل النطق، أو فاعلية تقول وتصوغ في النظام ما يريد المتحدث قوله، فالخطاب إذن كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة، ولا هو تماما النص، بل فعل يريد أن يقول[6]والخطاب عند **التهانوي** توجيه للكلام

---

(1) عبد الرحمن أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، ص125.

(2) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص260.

(3) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص14.

(4) A.J.Greimas,J.Couttes, Semiotique,dictionnaire raisonne de la theorie du langage,Hachete, Universite,Paris 6,Collection dirigee par Bernard Quemada, tome1, p102-104.

(5) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص88 و 89، ومحمد الحناش، البنيوية في اللسانيات، ص376 وما بعدها.

(6) يمنى العيد، في القول الشعري، ص12.

نحو الغير للإفهام، ثم نقل الكلام الموجه نحو الغير للإفهام[1]، أما عن حضور المصطلح في التراث العربي فإننا نسجل استعماله في القرآن الكريم بصيغة المصدر والفعل في الآيات التالية: ﴿وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾ [هود: 37]، ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾ [الفرقان: 63]، وقوله: ﴿رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴿٣٧﴾﴾ [النبإ: 37]، كما ورد مصطلح الخطاب في المعاجم العربية ومنها لسان العرب، والخطاب إنجاز في المكان يقتضي لقيامه شروطا، أهمها المخاطِب والخطاب والمخاطَب، ولفظ الخطاب من حيث معناه اللغوي يدل على كل ملفوظ أكبر من الجملة منظورا إليه من حيث قواعد التسلسل الجملي، ومن وجهة نظر اللسانيات فإن الخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادف للملفوظ[2]، فالهدف الأساس من استعمال الكلام هو إيصال رسالة ما إلى شخص معين أو إلى مجموعة من الأشخاص، ولذلك فإن استعمال الكلام يستوجب وجود عنصرين لا يكون الحديث إلا بهما وهما المتكلم، الذي يؤلف المرسلة تبعا لأهوائه ورغباته، والمخاطب الذي يقوم بفك رموز هذه المرسلة لفهمها فلابد إذن من أن تكون هناك مرسلة يبثها المتكلم ليتلقاها المستمع الذي قد يكون شخصا حقيقيا أو وهميا متخيلا من قبل المتكلم؛ فهذا التواصل الخارجي لا يقوم إذن إلا بوجود قطبي الحديث (المرسِل والمرسَل إليه)، بالإضافة إلى ضرورة وجود مُرسَلَة تنتمي إلى نظام مشترك بين طرفي التواصل ليتمكن كل منهما من فهم الآخر وإفهامه، ويميز **جاكبسون** نوعا آخر من التواصل[3]، يكون فيه المتلقي والمرسِل شخصا واحدا، وهو ما يعرف بالتواصل الداخلي، كما يُشَدِّدُ على أهمية التواصل الخارجي في إيصال الأفكار للآخرين والتعامل معهم، فهو لا يفتأ يذكر الحوار الداخلي أيضا، فالتواصل مع الآخرين لا يكتمل إلا باستبطان اللغة، فمصطلح الخطاب إذن متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية إبلاغية،

---

(1) التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون، 1/ 403.

(2) نور الدين السد، مفارقة الخطاب للمرجع، مجلة الكاتب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد51/ 52 2001، ص170.

(3) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص40.

ناتجة عن مخاطِب معين موجهة إلى مخاطَب معين في سياق معين يدرس ضمن ما سمي بلسانيات الخطاب، وهو على رأي **ليتش** Litch وزميله **شورت** Chort تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب؛ أي فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بوساطة غاية اجتماعية(1)، والخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكتاب وذلك بحسب مواقف اجتماعية وثقافية محددة فتنتج بذلك أنواع كثيرة من الخطابات، مثل الخطاب الديني والخطاب العلمي، والخطاب السياسي والخطاب البيداغوجي...إلخ(2)، وبالرغم من أن الخطاب يتوسل دائما اللغة في غاياته فإن جوهره في حقيقة الأمر ليس لغويا، إذ هو مجموعة من النوايا التي تتحقق بوساطة اللغة، ومن أهم وظائف اللغة التي نادى بها **جاكوبسون**(3)، وأولاها اهتماما بالغا وظيفة التواصل التي تتيح للإنسان الاتصال بغيره من بني جنسه، إلا أن لهذه الوظيفة طابعا ثنائيا أيضا يكمن في وجود شكلين من التواصل: التواصل بالكلام والتواصل بالكتابة(4)، فالتواصل بالكلام أو التواصل اللفظي بمعناه الأكثر شيوعا هو التواصل بالوسائل اللفظية بين فردين وهو يشمل عمليتي بث واستقبال مرسلة لها مدلولات معينة تحدد بالتواضع والاصطلاح المسبق بين المرسل والمرسل إليه؛ أما الكتابة فهي تعبير عن اللغة المحكية (الكلام) بوساطة إشارات خطية (مكتوبة)، فالكتابة هي نظام سيميائي مرئي ودلالي يبدي فونيمات ومقاطع تعمل عامة كدالّات عن الوحدات المطابِقة لها في اللغة المحكية.هذا و يمثل **الخطاب العلمي** أحد الأنواع الرئيسة في الخطاب عموما، ويتميز بخلوه من الإيحاء وتراكم الدلالة، وطاقة الإخبار فيه مهيمنة، وهو غير قابل للاشتراك والترادف، كما أن تراكيبه غير مكررة، ولا تعيد نفسها، وهي تجنح إلى الدقة

---

(1) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ص11.

(2) نور الدين السد، مفارقة الخطاب للمرجع، ص172.

(3) A.J.Greimas,J.Couttes, Semiotique, dictionnaire raisonne de la theorie du langage, Hachete, Universite, Paris 6, Collection dirigee par Bernard Quemada, tome1, p390.

(4) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 49-50.

في استعمال المصطلح الخاص بالحقل العلمي الذي تغوص فيه، كما يقوم الخطاب العلمي على نمو المعنى واسترساله في تشاكل وحيد، ومن مميزات الخطاب العلمي اعتماد المنطقية في عرض موضوعه ووصفه وتحري الموضوعية والدقة والمنهجية في وصف الظواهر التي يتناولها بالدراسة والتحليل، وتجنب ما يثير التأويل وعدم اللجوء إلى ما في تشكيله من دلالات تضمينية، واعتماد دلالة المطابقة لأنها تجسد علاقة الدال بمدلوله، وبالجملة يمكن القول بأن لغة الخطاب العلمي عارية الدلالة في سياق المنظومة المعرفية، التي تشكل بنية الحقل العلمي الخاص في ميدان من ميادين المعرفة.أما الخطاب الأدبي فيرتكز بصفة أساسية على البعد الإشهاري الذي يشكل قيمة مهيمنة فيه تشكله مكونات الخطاب وعناصره؛ الأصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول، وهو بناء لغوي، واللغة فيه متكلمة عن ذاتها، ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء، ويرى أن البحث في لغة الخطاب الأدبي هو بحث في الوظائف والأشكال الخاصة بالأنظمة الاعتباطية للرموز النصية، ومحاولة تحديد دلالتها ومعانيها فكل لغة هي في ذاتها إنجاز جمعي في التعبير والتواصل وهي تنطوي على عدد معين من البنى الصوتية والمعجمية والتركيبية التي لا تشاركها فيها أية لغة أخرى، والخطاب الأدبي لا يمكن أن يكون إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة واستعمالها وتشكيل اللغة في الخطاب يحدد الأنظمة السيميائية فيه، لأن الأدب يتمتع بامتياز فريد بين الفعاليات الإشهارية و العلامية الأخرى، هذا وإن مميزات الخطاب الأدبي تقوم على خصائص جمالية وأسلوبية وبنوية وظيفية متنوعة، واستثمار الأدلة الصوتية في السياق الشعري للخطاب الأدبي، وعبر هذه الخاصة تتشكل رمزية الأصوات، ويتحدد الإيقاع بين الطويل والقصير والبطيء والسريع والإيجابية والسلبية، إلا أن أكثر المصطلحات إثارة في ميدان تحليل الخطاب مصطلح **النص** فقد تعددت تعريفاته وتشعبت، وفي هذا التعدد تعبير عن حيرة معرفية ومنهجية في اللسانيات الغربية، إذ يعرّفه **إيزنبرج** بكونه متتالية جملية مستعملة في الاتصال اللغوي مؤكدا المعنى الرياضي لمصطلح متتالية، في حين يعرفه **هارفج** انطلاقا من مبدأي العلاقة والتجانس؛ فهو وحدة لسانية متتابعة ومبنية بسلاسل إضمار متصلة، وقد ورد في **قاموس اللسانيات** أن

النص مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل، فهو إذا عينة من السلوك الإنساني المكتوب أو المنطوق(1)، كما شغلت اللسانيات التداولية مجالها بتحديد النص فهو - عندها- سلسلة لسانية منطوقة أو مكتوبة مكونة لوحدة تواصلية، وهو من منظور **هاليدي** لايمكن أن يكون إلا وحدة دلالية تمثل اللغة في التواصل فقد يكون كلمة أو جملة أو عدة جمل أو قصة(2)، ويعد **هاليدي** النص عملية تفاعل في واقعه الاجتماعي، يتم بواسطتها تبادل المعاني، معنى ذلك أنه نوع من الحوار بين المتخاطبين باللغة. وتبرز بذلك عند **هاليدي** الأهمية في محاولة ربط مفهوم النص بالسياق ومعرفة الكيفية التي يكوّن بها الناس توقعاتهم لما يتكون في النص من خطاب، ومن ناحية أخرى يركز على ثلاثة مظاهر أساسية لسياق الموقف تؤثر تأثيرا بالغا في معالم النص، يمكن إجمالها فيما يلي:

1 ـ **المجال**: تشكل اللغة أساسا مهما في التعبير عنه، وهو الموضوع الأساس الذي يتخاطب فيه المشاركون في الخطاب.

2 ـ **النوع** ركز **هاليدي** على طريقة بناء النص والبلاغة المستخدمة فيه، وما إذا كان مكتوبا أو منطوقا، وما إذا كان نصا سرديا أو أمريا أو جدليا، ونحو ذلك، ونوع الخطاب هو نوع النص المستخدم لإكمال عملية الاتصال.

3 ـ **المشتركون في الخطاب**: طبيعة العلاقة القائمة بين المشاركين في الخطاب، ونوع العلاقة القائمة فيما بينهم من حيث هي رسمية أو غير رسمية، ومن جهة أخرى يرى الباحث السيميولوجي **(Y.Lotman)** (3) عندما يدرج مفهوم النص في تصوراته الكلية عن الفن أن تحديد النص يعتمد ثلاثة مكونات هي التعبير والتحديد والخاصية البنيوية، فالتعبير يجبرنا على أن نعد النص تحقيقا للنظام، وتجسيدا ماديا له، وذلك على

---

(1) Duboil.dictionnaire de linguistique; p156.

(2) Jilles siouffi, 100 fiches pour comprendre la linguistique, p 138-139.

(3) إبراهيم صحراوي، في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، الكاتب العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، عدد51/ 52، ص144، وسعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص119.

أساس ثنائية سوسير الشهيرة التي تضع الكلام مقابل اللغة، وأما التحديد فهو لازم للنص، فالنص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل أن يكون قصة أو أن يكون وثيقة أو أن يكون قصيدة مما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة فينقل دلالتها الكاملة، أما الخاصية البنيوية فترتبط بخاصية التحديد السابقة فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص، أما **جوليا كرستيفا** فتعده جهازا غير لغوي يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الأدلة التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها(1)، ويذهب **كالماير** إلى كون النص مجموعة من الإشارات الاتصالية التي ترد في تفاعل تواصلي يمكن أن يحدد بوضع نقطة أو علامة استفهام أو تعجب(2)، هذا وقد ذكرت المراجع أن أصل كلمة (texte) يرتد إلى الأصل اللاتيني (textus) بمعنى النسج أو الضفيرة من الشعر(3)، ويميز **فان ديك** بين مفهومين للنص إذ يمكن القول مؤقتا بأنه ملفوظات لغوية ذات أشكال خاصة منطوقة ومكتوبة، وهو ما **يعني استبعاد سائر النظم التواصلية من دائرة نصوص اللغة الطبيعية**، وفي هذا المقام لابد أن يكون الملفوظ اللساني دالا ووظيفيا في التواصل الإنساني، كما أن استمرارية وانسجام وظائف الخطاب بالرغم من تعدد منتجيه تؤديان دورا مركزيا في تحديد سمة النصية في الملفوظات المنتجة(4). اعتمد بعض الباحثين ما يسمى بنظرية السياق الاتصالي التي تحدد للنص من خلالها وظيفة معينة فعلى عكس الاتجاهات الداخلية الباطنية التي تعرف النص بالنظر إلى مكوناته، فإن الآراء الجديدة تعتمد في نظرية النص السياق الاتصالي، وما يتضمنه عمليا، وترى أن النصوص ليست سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة، وأن وظيفتها إنما هي الاتصال الاجتماعي، إذن فتحديد النص ليس سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبّرة لها وظيفة الاتصال

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص153 و 154.

(2) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص188.

(3) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص11.

(4) عبد القادر بوزيدة، فان ديك وعلم النص، مجلة اللغة والأدب، عدد11، ص11.

الاجتماعي، إن من الدارسين من سوّى بينهما حيث يعطي بعضهم للخطاب معاني أخرى لما يجعل منه مرادفا للنص، ومن هؤلاء "**غريماس**" حيث يستند إلى اشتراك فعلي للفظتين في أداء المعنى ذاته، ويشير إلى أن "خطاب" و"نص" تستعملان تبعا لذلك على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس المختلفة والقصص المرسومة، وعليه نقول إن الاختلاف لا يمس مضمون اللفظة في حد ذاتها، بل يمس شكل المضمون الذي تؤديه هذه اللفظة، كما يمكن القول أن كل تعريف من التعريفات المقدمة تحيلنا في اختلافها إلى وجهة نظر منهجية خاصة بالباحث، وعليه فالنص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مادته الجوهرية التبليغ، كما عُدّ في نظر اللسانيين فضاء يخترقه مفهوم الكتابة والنقد والأسلوب، وهو علاقة لسانية مكوناتها الجوهرية الدال والمدلول، أما لفظ النص في المعجم العربي فإنه يدل على معاني سياقية متعددة، لعل أهمها: رفع الشيء، يقول **امرؤ القيس**:

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ   إِذَا هِـيَ نَـصَّـتْـهُ وَلَا بِـمُـعَـطَّـلِ

(طويل)

ومنه رفع الحديث، وكل ما أظهر فقد نص، يقول **طرفة بن العبد**:

وَنُـصَّ الـحَـدِيـثَ إِلَى أَهْـلِـهِ   فَـإِنَّ الـوَثِـيـقَـةَ فِـي نَـصِّـهِ

(المتقارب)

كما يمكن النظر إلى المصطلحين نظرة ترادفية تسمح باستبدال أحدهما بالآخر خصوصا وأن بعض اللغات الطبيعية لا تعرف التمييز بينهما فتدل بلفظة واحدة عليهما معا[1]، والنص هو التحريك حتى يستخرج أقصى سير الناقة،

---

(1) A.J.Greimas,J.Couttes, Semiotique,dictionnaire raisonne de la theorie du langage, Hachete, Universite, Paris 6,Collection dirigee par Bernard Quemada,tome1, p390"le terme de texte est souvent pris comme synonyme de discours surtout a la suite de l interpenetration terminologique avev les langues naturelles qui ne possedent pas l equivalent du mot discours (Français et Englais".

ونص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض، ومنصة العروس تجلس عليها لتظهر، ونص الشواء نصيصا إذا صوت على النار، والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر[1]، وقد وظف هذا اللفظ في المعجم الأصولي للدلالة على اللفظ الوارد في القرآن الكريم أو السنة المستدل بها على حكم الأشياء بمعنى الظاهر[2]، كما وظف في بيئة النحويين من مثل مانجده عند ابن هشام في كتابه مغني اللبيب: "ونص جماعة على منع ذلك كله"[3]، واستعمله ابن جني بصيغة اسم مفعول: "... اعلم أن إجماع أهل البلدين إنما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده ألا يخالف المنصوص والمقيس على المنصوص.." [4]، وأشار الرضي إلى استعمالها للدلالة على معنى الحدث المساوي للمعنى الصريح الذي لايقبل أكثر من تأويل واحد[5]، والظاهر أن دلالة النص في تراثنا النحوي بخاصة ارتبطت بالحدث والفعل ولم تتمحض للإسمية مثلما هو شأنها اليوم، كما أن مصطلح النص في سائر القطاعات المعرفية التراثية من تفسير وأصول وكلاميات دل على شكل محدد من أشكال الكلام لا الكلام في جملته، وربما كانت مصطلحات أخرى أكثر حضورا منه؛ منها مايدل على أجناسه كالشعر والنثر والخطابة ومنها ما يقترب منه وضعا واستعمالا كالخطاب والقول والحديث والكلام والقول واللفظ والرسالة[6]، كما وردت تعريفات متعددة تبعا لذلك في الثقافة اللسانية والنقدية العربية المعاصرة تكشف عن مصادر متعددة للتلقي المنهجي العربي عن الآخر، لعل أهمها تعريف **محمد مفتاح** الذي يعده حدثا اتصاليا تتحقق نصّيتُه إذا اجتمعت له سبعة معايير هي؛ الربط والتماسك

---

(1) ابن الأثير، **النهاية في غريب الحديث**، 4/ 148 والفيروزابادي، **القاموس المحيط**، فصل النون، باب الصاد وابن منظور، **لسان العرب**، 3/ 648.

(2) ابن حزم، **الإحكام في أصول الأحكام**، 1/ 42.وانظر التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، 2/ 487.

(3) ابن هشام، **مغني اللبيب**، 1/ 253.

(4) ابن جني، **الخصائص**، 1/ 189.

(5) الرضي الاسترابادي، **شرح الكافية**، 1/ 187 و1/ 462.

(6) أشار أصحاب المعجم الوسيط إلى أن ما يناسب النص من دلالة حديثة هو معنى **مولد**، المعجم 1/ 16.

والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص[1]، أما **السعيد يقطين** فيجعله مُدَوَّنَةَ حدث كلامي ذي وظائف متعددة، فيكون شكلا لسانيا للتفاعل الاجتماعي مسايرا لمقامات معينة، ولا يشترط فيه الطول مادام قابلا للتقسيم[2]، أما **المنصف عاشور** فينطلق من أصغر بنية دالة فيه، وهي العلامة السيميائية، فالنص نظام سيميائي مادته الجوهرية هي التبليغ باللغة، وهو ممثل بسلسلة من الوحدات اللسانية السيميائية الأساس فيها هي العلامة[3]، وأما النص الأدبي فهو نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها الأدبية.

2 - لسانيات النص والتداخل الاختصاصي

إن أهم ما يتميز به البحث النصي عبر التطور السريع الذي شهدته اللسانيات في مواجهتها للظاهرة اللسانية صعوبته وتعدد مفاهيمه وإجراءاته وتعدد مرجعياته التأسيسية حتى بات من الصعب تحديد نشأته المدرسية، وضبط منهجية تحليل النصوص ضمن أُطُرِهِ العامة، ومما زاد في صعوبة الموقف تعدد الأشكال النصية مما أوقع في مأزق الضبط المعرفي لمصطلح النص الذي يمثل بؤرة الهم المنهجي في هذا الحقل، كما تميز هذا الحقل على صعيد المرجعية المنهجية بانفتاحه على جملة من المعارف كعلم النفس والاجتماع والسيميائية والأسلوبية والذكاء الاصطناعي ونظرية المعلومات والعلوم اللسانية والأدبية بعامة، مما يجعلنا نقف مشدوهين أمام ضخامة الإرث المعرفي والاصطلاحي الذي يعتمد في قراءة النصوص وتوصيف بنيتها ووظائفها، وربما جاز لنا والحال هذه أن ننطلق من مصادرة تقرر كون لسانيات النص ممثلة لعلم الأسس المشتركة بين كل علوم النص بفضل توافره على سمة التداخل المعرفي الذي يعد ملمحا مميزا لعلوم الألفية الجديدة (interdisciplinaire)، وليس أدل على

(1) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص**، ص120.

(2) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص44.

(3) المنصف عاشور، **نحو مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة**، مجلة فصول، الأسلوبية، القاهرة 1984، مجلد 05، عدد1، ص93.

هذا التداخل تعدد المصطلحات الدالة على العلم نفسه، إذ يستخدم **هارفج** مصطلح (Textologie)، بينما يستخدم **هريسلر** مصطلح علم دلالة النص، أما **سوينسكي** فيشيد بمصطلح نحو النص، وتداولية النص، وعلم اللغة النصي ونظرية النص(1).

إن الصفة الشمولية التي تطبع حقل اللسانيات النصية من حيث تعدد النظريات والإجراءات في الممارسة، وارتباط ذلك بالاختلافات المدرسية، مما ينتج ثروة من المصطلحات يغلب عليها ملمح التداخل إن لم نقل الفوضى المفاهيمية بسبب تقاطعها أو تداخل مجالات استعمالها، وهذا ما يحث الدارس على ضرورة تبني مشروع نقدي لساني بعينه بخاصة في مستوى القراءة والتأويل؛ لقد اتخذت المعرفة اللسانية في جيلها الثاني الخطاب أو النص موضوعا للتوصيف والتحليل، وقد تبدت مناهجها وأهدافها من خلال جهود مدرسية رائدة افتتحت بالعمل الجاد الذي قدمه **زليغ هاريس** في الخمسينات من القرن الماضي، وربما زعمنا وجود فروق زمانية في نشأة هذه الاتجاهات وهيمنتها على الساحة اللسانية والنقدية، مما يمكننا من التنويه بجهود أهمها مشروع **ج. م. آدام** إذ تعد مؤلفاته الحجر الأساس للمشروع اللساني النصي الذي يختزل جهود المدرسة الفرنسية في مقاربة الخطاب بشتى أنواعه وأنماطه بخاصة وأن هذه المنجزات في حد ذاتها تمثل الصورة الحديثة والمستجدة لحصيلة نشاط سيميائي ونقدي لساني ظهر في فرنسا، ومثله أعلام كثيرون مثل **ج. غريماس** (م1917)، **وتودوروف**(2) **وبارت وجوليا كرستيفا، وميخائيل ريفاتير**(3) **وأندريه مارتينيه**، وهذه الدراسات تعد اليوم مرجعا أساسا لكثير من الدارسين العرب بخاصة المعنيين بقضايا النص في المغرب العربي، ولعل أهمها:

(1) برند شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ص183.
(2) ناقد فرنسي ولد في فرنسا سنة 1939، من أصل روسي، من كتبه نظرية الأدب (1965) والأدب والدلالة، ومدخل إلى الأدب العجائبي، ونحن والآخر سنة1989.
(3) ناقد أمريكي من مواليد 1924، له دراسات في الأسلوبية البنيوية، (1971)، وإنتاج النص (1979).

1 ـ اللسانيات والخطاب الأدبي linguistique et discours litteraire - 1976.

2 ـ الوصف la description - 1993.

3 ـ النص السردي le texte narrétif-1985.

4 ـ النص الوصفي le texte descriptif-1989.

5 ـ مبادئ اللسانيات الوصفية éléments de linguistique textuelle 1990.

6 ـ اللغة والأدب langue et littérature - 1991.

ويتأسس مشروع آدام اللساني على المبادىء النصية التالية[1]:

1 ـ النصية خاصية لسانية إنسانية(Textualisation)[2].

2 ـ انتشار النصوص رهين كفايتها النصية.

3 ـ أهمية الكفاية النصية في إنتاج وفهم النصوص المختلفة.

4 ـ اختلاف المتلفظين والمتلقين في كفاياتهم النصية الإنتاجية والتأويلية.

5 ـ النص يعني اتساق الملفوظات وانسجامها.

6 ـ علاقة النص بالمقام التلفظي، ودرجة توفيق المنتج في الملاءمة بينهما.

7 ـ النص بنية ثنائية التكوين من مستوى مقطعي وآخر تداولي.

8 ـ العلاقة بين البنى الصغري والبنية الكبرى في النصوص قائمة على الترابط المتكامل داخليا في المستويين الصرفي والتركيبي وخارجيا بين أفعال الخطاب والتوجه البرهاني للنصوص.

9 ـ لا تجانس البنى المقطعية، وأهمية مبدأ الهيمنة في تحديد أنواع النصوص[3].

(1) J.M.Adam,éleménts de linguistique textuelle. P 107- 112.

(2) A.J.Greimas, J.Couttes, Semiotique,dictionnaire raisonne de la theorie du langage, Hachette, Universite, Paris 6, Collection dirigeé par Bernard Quemada, tome1, p391.

(3) Ibid. p 116-117.

3 ـ مستويات التحليل اللساني النصي

يقوم النقد اللساني النصي على وصف مستويين أساسين يعبران في ترابطهما عن العلاقة التي تربط النص بالغرض، ولنقل بين الوضع (النظام) والاستعمال؛ وهذان المستويان هما[1]: المستوى المقطعي (Niveau séquentiel) والمستوى التداولي (niveau pragmatique)، فإذا كانت النصوص المنجزة أبنية نسقية غرضية ذات طبيعة معقدة تشبه في تعقيدها بيت العنكبوت الذي تتعالق خيوطه الرفيعة وتتكامل مشكلة بناء هندسيا محكما لعل أهم وصف فيه كونه منسجما متعاضدا؛ فإن لسانيات النص تضطلع بمهمة وصف هذا التواشج وتبيان مقوماته، وقيمته المادية من حيث هو صورة معبرة عن غرض الخطاب في التداول اللساني البشري، ولن يتحقق ذلك إلا بالتمييز بين مستويين من الدراسة هما المستوى المقطعي والمستوى التداولي، و يحيل الوصف اللساني للبنية المقطعية إلى إمكان التمييز بين البنية المقطعية الكبرى التي تتشكل من ارتباط مجموعة من البنى المقطعية الصغرى ذات الطبيعة التكوينية نفسها هي: المقطع الحواري والسردي والتفسيري والأمري والبرهاني والوصفي (dialogue- explicative -argumentative descriptive- injonctive-narative)، ويرتكز التحليل التداولي على المكونات الأساسة في بناء النصوص، هي:

1 ـ المكون الدلالي المرجعي (c.sementique -referentielle).

2 ـ المكون ألتلفظي (c.enontiative).

3 ـ المكون البرهاني (c.argumantative).

إذ سيكون من مهام لسانيات النص وصف الأداء التواصلي باعتباره فعلا تبليغيا موجها في إطار نظرية الفعل الكلامي التي عرضها كل من **سيريل وأوستن.**

4 ـ لسانيات النص وتجنيس النصوص

يعد نوع النص (type) إطارا محددا للغلبة النسبية للعلاقات القائمة بين مقاطع النص السطحي، وعالم النص، وأنماط المعلومات المختزنة، وموقف

(1) Ibid. p 84.

تمكن من إنتاج معلومة نصية وفهمها، ويجب أن يرد هنا كيف يتم تحديد هذه الأشكال النصية المختلفة من خلال تحديد السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وكيفية تغيرها[1]، كما يذهب **آدام** إلى أن مسألة تصنيف النصوص تقوم على الدراسة الوصفية للبنى المقطعية الأساسة التي يتألف منها البناء النصي الذي يحيل إلى اللاتجانس، فإذا كان النص بنية تكوينية كبرى فإنه يحيل إلى ترابط مجموعة من البنى المقطعية الصغرى حددها الدارسون بالبنية الوصفية والحوارية والتفسيرية والسردية والأمرية والبرهانية[2]، ويمكن القول في هذا السياق أن الصفة المقطعية لبناء النص تقوم على سمة مائزة لها هي عدم تجانسها، وهو أمر لا يجب أن يغفل عنه في مقام تحليل النصوص لسانيا، والكشف عن أغراضها التداولية، كما أن البنية المقطعية الأولية، والتي نعدها في الوصف اللساني القاعدة التركيبية (المقطع) للنص تتكون من ترابطات جملية بسيطة ومركبة ذات توجهات خطابية مختلفة فقد تكون للوصف أو التفسير أو الحوار أو البرهان أو السرد[3]، ونحو النص ليس مجموعة من القواعد الصارمة التي تطبق على النص من الخارج، بل إنه يعني مجموعة من القوانين الاختيارية التي تستخلص من النص ذاته[4]، وربما احتاج إلى نحو الجملة في كثير من مقولات بالرغم من محاولة البعض إقامة حدود فاصلة بينهما غير أن ترابطهما يظهر البعد التكاملي للمعلنين، بل ذهب بعضهم إلى حد إعلان موت النحو التقليدي (نحو الجملة) وتشييع جثمان النحاة، على حد تعبير **بول روبرتس**[5].

5 ـ أهمية لسانيات النص في الدرس النصي الحديث

في سياق الإشادة بلسانيات النص يذهب **كوزريو** إلى أنها لا تعدو أن تكون نظرية في إطار علم التأويل لوصف الكفاية التأويلية. التي تسمح بكشف

(1) المرجع نفسه، ص 18.

(2) J. M. Adam, les texts (types, prototypes), p 06.

(3) عبدالقادر بوزيدة، **فان ديك وعلم النص**، عدد 11، ص27 بتصرف.

(4) يول وبراون، **تحليل الخطاب**، ص 32.وجوليا كرستيفا، **علم النص**، ص60.

(5) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 561.

بنى النص الذي يتمتع بقيامه على أعراف خاصة مستقلة عن الأعراف العامة للنظام اللساني، وإن كانت ناتئة في النصوص بفعل الإنزياحات المتتابعة[1].

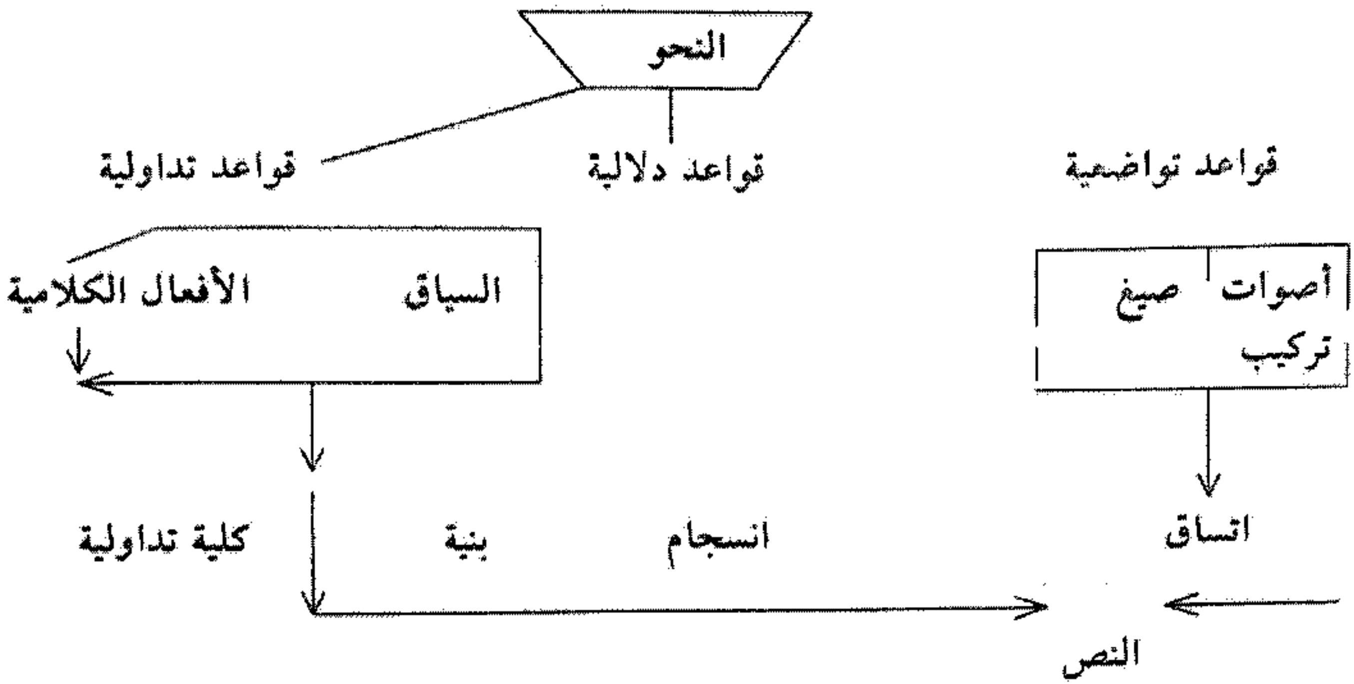
ويذهب **تمام حسان** إلى أن نحو النص يمتاز بجملة من المعايير تشكل تخصصه عن نحو الجملة، يمكن تحديدها بـ: القصد، التناص، المقامية، الإعلامية، القبول[2]، وهي معايير تجعل منه على حد تعبير **دي بوجراند** نحوا هجينا بجمعه بين دروب معرفية متعددة المنهج[3] والموضوع؛ أما القصد فهو التعبير عن هدف النص الذي يغدو وسيلة متاحة لحظة معينة بغية الوصول إلى هدف محدد بينما يمثل التناص على حد تعبير **كريستيفا** تَرَحَالا للنصوص وتداخلا بينها في فضاء نصي معين فتتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقطعة ضمنه[4]، أما المقامية فمؤسسة على تحكم المقام في دلالات النص أو دعاية الموقف للمقال -على حد تعبير **دي بوجراند**- الذي قرر ارتباط النص بجملة من العوامل تعلمه بموقف سائد يمكن استرجاعه، ولاستكمال الوظيفة النصية لابد أن يشحن النص بدلالات جديدة تلقى إلى المستقبل لتحقق خاصته الإعلامية، وهي متعلقة بإمكان توقع المعلومات الواردة أو عدم توقعها على سبيل الجدة[5]؛ هذا ويحقق معيار المقبولية الشرط الخامس للنصية في مستوى علاقة النص بالمتلقي من خلال إظهار موقف المستقبِل للنص إزاء كونه صورة من صور اللغة ينبغي أن يكون مفهوما محققا لأغراض دلالية معينة[6]، ويصر اللسانيون على وحدة وتماسك النص، وبالتالي ينتفي -عندهم- الفصل بين

(1) سعيد حسن بحيري، **علم لغة النص**، ص 34.
(2) تمام حسان، **نحو الجملة ونحو النص**، ص 01 وما بعدها.
(3) للإشارة صاغ يوري لوتمان في جامعة تارتو مجموعة من الخصائص التكوينية المحددة للنص هي: التعبير/ التحديد/ الطابع البنائي. انظر:
Iouri Lotman, la structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Henri Meschonic, Gallimard, p1993, pp 91-94.
(4) جوليا كرستيفا، **علم النص**، ص 21.
(5) روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص 249.
(6) المرجع نفسه، ص 104.

مستويات التشكيل النصي، وهذا ما يمكن تسميته بالنظرة الكلية للنص الذي يقوم على مبدأ التماسك المتمثل في الخاصية الدلالية الجامعة للخطاب من أدلة إلى أخرى بفضل جملة من الوسائل والأدوات التي يعنى التحليل اللساني النصي في ضوء نحو النصوص بتحديدها وتوصيفها من خلال نظرة شمولية تتجاوز نظرة التحليل النحوي التقليدي والأسلوبية، وعليه سيكون من مهام نحو النص دراسة الخواص التي تؤدي إلى تماسك النص، وتعطي عرضا للمكونات المنظمة لنماذجه النصية، وقد تكون هذه المكونات مبعثرة غير خاضعة لمنطق التنظيم النحوي المألوف، ويكون حينها واجبا على المحلل استكشاف الخيط الحريري الناعم الذي يربط بينها ليشكل منها نسيجا متميزا، وهذا ما يعطي أهمية كبرى للرابط المضمر أو المعنوي في مقابل الروابط التقليدية التي تظهر على مستوى التشكيل السطحي، ويحاول مجموعة من الدارسين عُنوا في وقت مبكر بدراسة نحو النص تأسيس نظرية شاملة تبحث في الترابط النصي من حيث أشكاله ووسائله، ولعل أهمهم **هاليدي** و**فان ديك** و**فاين ريش** و**دي بوجراند**، وقد حاولنا في هذه الدراسة حصر أهم وسائل الترابط النصي التي تُسهم في نسج النص وتعريفها بهدف تيسير هذا العلم الذي أحدث ثورة منهجية في مقاربة النصوص والخطابات لسانيا حتى ضمن لنفسه مكانا مستقلا عن علم النص العام(1)، وربما كان من اللازم بعد هذه المقدمة التوصيفية الإشارة إلى إمكان إرساء دعائم نحو نصي عربي باعتماد جملة من المقولات اللسانية العربية التي لا تخلو من طرافة ووجاهة بحكم تعامل الحضارة العربية في مبدئها وبشكل واضح مع النص من حيث شكله وتلقّيه وتأثيره في الحياة العامة، وربما هذا ما حدا بأحد اللسانيين العرب وهو **سعد مصلوح** إلى القول بأن البحث عن معالم لسانيات نصية عربية ممكن، وذلك في إطار -مايَسِمُهُ- بالنحو المقلمي الذي تمثله البلاغة العربية في

(1) يتقاطع نحو النص مع التداولية اللسانية في الموضوع المتمثل في عنايتهما بالبحث في كيفية تماسك النص ليحقق غرضا معينا في التبليغ، انظر الجيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ص 45.

مقاربتها لأنواع النصوص (القرآن والشعر والنثر) [1]، ويبين المخطط التالي هيكل نحو النص في وصفه للأبنية النصية [2]:



تهدف اللسانيات النصية إلى صياغة القواعد الممكنة من تحديد كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح، وتزويد المتلقي بوصف شامل للأبنية، وهذا يحتم إعادة بناء شكلية للكفاية اللسانية لمستخدم لغة ما ليتمكن من إنتاج عدد لانهائي من النصوص، وعلى نحو ممكن، هذا وتسعى اللسانيات النصية في المستوى التحليلي إلى الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة للنصوص من خلال البحث في علاقات الترابط والتناغم والكشف عن العلاقات الرابطة بين القارئ والنص والمنتج ضمن ثلاثية (نص/ سياق/ تداول)، ذلك أنه يوجد إلى جانب قيود صحة النصوص وسلامتها التركيبية قيد الشيوع الذي يتحكم بدوره في معيار مقبولية الجُمل دلاليا، والظاهر أن قيد الشيوع مؤسس على مقوم تداولي تمثله المعرفة بالعالم، والحقيقة أن **فان ديك** سعى من خلال تمعين نحو النص إلى تفسير العلاقات النسقية الرابطة بينالنص والسياق التداولي [3].

---

(1) سعد مصلوح، **نحو أجرومية للنص الشعري**، ص427.

(2) أحمد عفيفي، **نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص61.

(3) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص29 وصلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص262.

6 ـ مشكلة المعنى في لسانيات النص

إن حلَّ الإشكالية الدلالية المتعلقة بغموض النص قد وجد سبيله إلى التحقق في حقل هذه المعرفة الحديثة إذ يظهر وصف الوحدات الجملية في كثير من الأحيان ورودها على غير اتساق ظاهر مما يوهم بعدم تماسكها ومقبوليتها خصوصا إذا عزلت عن سياقها، مما يطرح جملة من التساؤلات في قصدية المتكلم(1)، مثل ما نجده من غموض دلالي في الملفوظات التالية:

أ ـ التحم جيش علي وجيش معاوية.

ب ـ انكسرت ساقا زيد وعلي.

ج ـ سابق أحمد خالدا.

كما يناط إلى لسانيات النص إبراز أوجه الاطراد اللغوية في النصوص، ولعل أبين مثال في هذه دراسة **برينكمان** حول تحويلات الضمائر في سياق دراسة التماسك النصي، وقيام هذه التحولات الضميرية على مبدأ التسلسل إذ تتساوق من البدء إلى النهاية، وفي ضوء هذه الدراسة تتم عملية تفسير العلاقات التداولية في النص، أما **فاينريش** فقد دافع عن أن اللسانيات لا يمكن أن تكون إل نصية، مما يفضي إلى وجوب انطلاقها من النص موضوعا للوصف العلمي، ويتحدد المعنى النصي عنده في ضوء وصف وتفسير عمل الإحالة بنوعيه القبلية والبعديَّة، مما يترتب عنه أن يكون النص تكوينا حتميا يحدد بعضه بعضا، أما نظريته في تجزئة النص فتقوم على قيام الوصف على جزئين متطابقين:

1 ـ الجزء الأعلى (السطر الأعلى) النص.

2 ـ الجزء الأدنى (تحليل الألفاظ) أجزاء الجمل.

ربما يكون مجديا أن نشير هنا إلى أن تحليل النص من ناحية بنوية شكلية عند **فاينريش** مدين إلى طريقة التحليل إلى مكونات مباشرة في نموذج النحو التوليدي.

---

(1) Pragmatique pour le discours litteraire, p36. dechiffrer un texte, c'est mobiliser un ensemble diversifie' de competance pour parcourir de manière coherente une surface discursive.

النصية في ضوء تمييزه بين ما يلي:

1 ـ مطلق الجمع ------ الواو، أيضا، بالإضافة، علاوة على.....

2 ـ التخير --------- أو.

3 ـ الاستدراك --------- قيام صورتين على التعارض: لكن، بل، مع ذلك.

4 ـ التفريع---------لأن، مادام، من حيث، لهذا، بناء على، من ثم، هكذا. هذا، وقد ميز **جان كوهين** في كتابه "**بناء اللغة الشعرية**" بين نوعين من الربط هما:

أ ـ **الربط الواضح**: وهو الذي أشرنا إلى أدواته سلفا،

ب ـ**الربط التضمني**، ويقوم على علاقة الجوار بين الدلالات، والتناسب بينها في ضوء ما تقدمه نظرية الحقول الدلالية(1)(2) من خدمات لصالح بناء تراكيب منطقية تتوافر بين مكوناتها عناصر التقارب والتجانس الدلاليين.كما بيّن **فان فولين** أنواع العلاقات التي تحقق الربط بين المتواليات، وهي:

1- علاقة إدماج وتبعية،

2- علاقة تبعية دون إدماج،

3- علاقة استقلال وعدم إدماج، وربما أمكننا التمثيل لهذه العلاقات على الترتيب بالأمثلة الجملية التالية:

1 ـ تمنى خالد أن تعود هند (إدماج ← وتبعية) علاقة جزء بكل.

2 ـ حضر الضيوف واستقبلتهم هند (تبعية ← دون إدماج) علاقة كل بكل.

3 ـ قال عمر: عادت هند ← من السفر (استقلالية وتبعية دون أداة إدماج)(3).

---

(1) جان كوهين، **بناء اللغة الشعرية**، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ص189 وما بعدها.

(2) جان كوهين، **بناء اللغة الشعرية**، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ص189 وما بعدها.

(3) يول وبراون، **تحليل الخطاب**، ص 43.

يعد اللسانين أدوات الربط من وجهة نظر التداولية الخطابية المسئولة عن انتظام أجزاء الخطاب (les regulateures de discourse)، وتتمثل هذه الأدوات والوسائل التي تمثل قواعد نحو النصوص في:

أ ـ التكرار (إعادة اللفظ)

يقوم التكرار بوصفه ظاهرة بيانية بوظيفة الربط في مستوى البنية السطحية المحيلة إلى الانسجام الكلي للنصوص، ويميز الدارسون بين نوعين منه، يكون في أحدهما تكرار للوحدة المعجمية نفسها تلبية لغرض معين من أغراض الكلام، كما يكون محققا بوجود مرادف أو شبه مرادف للوحدة المعجمية في السياق اللغوي نفسه أو في سياق مشابه، وعليه فإن التكرار النصي إما أن يكون كليا أو جزئيا، وفي النوع الأول ربما أحال اللفظين إلى مرجع واحد أو مرجعين مختلفين، أما النوع الثاني فيظهر نصيا من خلال إعادة وحدة معجمية وظفت سلفا في سياق مشابه بصيغ أخرى واشتقاقات متنوعة، مثل ما يظهر في رسالة بعث بها **إخشيد مصر إلى أرمانوس بيزنطة**: "وإن كنت تجري في المكاتبة على رسم من تقدمك فإنك إن رجعت إلى ديوان بلدك، وجدت من كان يتقدمك قد كاتب من قبلنا من لم يحل محلنا، ولا أغنى غناءنا، ولا ساس في الأمور سياستنا"[1]، وهذا ما يؤكد الصفة البنوية لظاهرة التكرار[2]، وربما قام التكرار على تواتر المترادفات على سبيل التنويع والتأكيد أو لأي غرض آخر من أغراض الكلام المكرر، كما وصف اللسانيون التكرار البنوي القائم على إعادة البنية التجريدية للجملة أو العبارة مع ملئها بوحدات معجمية أخرى.لعل من أهم أشكال التكرار التي تقوم بوظيفة السبك النصي **التضام** الذي يحقق بتوارد زوج من الوحدات المعجمية بالفعل أو القوة لارتباطهما بعلاقة دلالية معينة[3]، قد تكون تضادا حادا أو عكسيا أو اتجاهيا، وربما تحدد بفضل علاقة

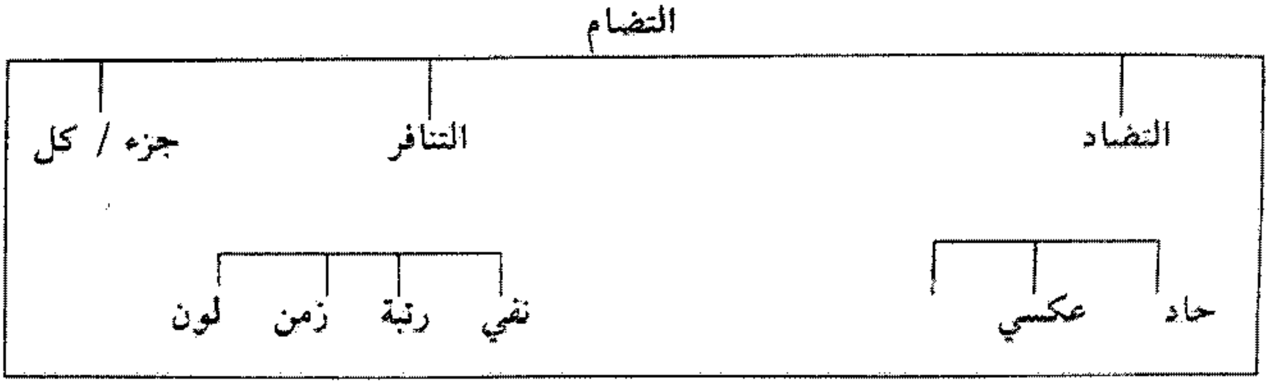
---

(1) جمهرة رسائل العرب، جمع أحمد زكي صفوت، مصطفى البابي الحلبي، ط 1934، 4/ 421.

(2) M Frederic, répétition, étude linguistique et rhetorique, 1985.

(3) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص 25.

التنافر المؤسس على النفي أو الرتبة أو الزمن، ويمثل المخطط التالي أنواعه[1]:



يعد **روبيرت دي بوجراند** التكرار من الظواهر العادية في الكلام اليومي، فهو يكتسي سمة التداولية في الإنجاز الكلامي، والتكرار من الظواهر اللسانية التي تلبي حاجة نفسية وذهنية في حياة المتكلم، ولهذا يلجأ المخاطب إلى تكرار لفظة بعينها (التكرار المحض) كقول الخنساء في رثاء أخيها صخر (البسيط):

وإن صخرا لمولانا وسيدنا   وإن صخرًا إذا نشتوا لنحَّارُ
وإن صخرًا لتأتمُّ الهداة به   كأنَّهُ علمٌ في رأسِهِ نَارُ

أو كقول الأعشى(الطويل):

أبا ثابتٍ لا تعْلِقَنَّكَ رماحنا   أبا ثابتٍ أقصرْ وعرضُكَ سالمُ
وذرْنا وقومًا إنْ هُمُ عَمَدُوا لَنَا   أبا ثابتٍ واقعدْ فإنَّكَ طاعِمُ

أو ما يصلح أن يستبدل بها وفق علاقة ما في نفس السياق تلافيا للرتابة الناتجة عن مجرد التكرار، وهذا ما يظهر في تكرار المضمون الذي يستثمر علاقات دلالية مهمة مثل الترادف والاشتراك بين لفظتين متتاليتين في جملة واحدة، أو في جملتين متتاليتين، أو تكرار لفظتين في ثنائية، أو تكرار المضمون العام في جملتين متتاليتين[2]، وهذا ما يسهل على الناص والمتلقي

(1) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص 101 وما بعدها.
(2) محمد العبد، الخطاب الحجاجي العربي، ص 66.

على حد سواء الانتقال من بنية نصية إلى أخرى انتقالا خلاقا مبدعا، وانتقالا من فعل كلامي إلى آخر من التقرير إلى الوعيد أو العتاب أو التوجيه أو الفرحة[1]، وقد عبر عن هذا الهدف **سعد مصلوح**[2] من خلال مقطوعة من قصيدة المرقش يقول فيها (بسيط):

لابنة عجلان بالجو رسوم لم يتعفين والعهد قديم
لابنة عجلان إذ نحن معا وأي حال من الدهر تدوم
يا ابنة عجلان ما أصبرني على خطوب كنحت بالقدوم

فهذا التكرار الظاهر في صدر النص الشعري غرضه إبراز الذات الممثلة لفحوى القول وجهة الخطاب على حد تعبير **حازم القرطاجني**، ثم يعبر في سياق نصي لاحق عن الذات نفسها من خلال استدعاء بعض صفاتها في قول الشاعر **(المرقش)**:

من الخيال تسدى موهنا أشعرني الهم فالقلب سقيم

ومن صور التكرار الصوتي التي تترك أثرا سمعيا في أذن المتلقي تكرار أصوات المد (9) والنون (8) والباء (3) والتاء (3) في قول ابن زيدون في نونيته الشهيرة في الأدب الأندلسي:

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ومن نماذج التكرار في هذا المستوى أيضا نص السياب التالي:

أعلى من العباب يهدر صوته، ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق
كالمد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي: عراق
والموج يقول لي: عراق، عراق، ليس سوى عراق

---

(1) محمد بركات حمدي أبوعلي، **دراسات في البلاغة**، دار الفكر، ط 1، عمان 1984، ص 44.

(2) سعد مصلوح، **نحو آجرومية للنص الشعري**، ص158 بتصرف.

من البيّن تكرار كلمتي **صوت** (02) **وعراق** (05)، وقد اقترنتا معا بالفعلين يهدر ويتفجر، الدالان على الصوت القوي، ومن صور التكرار الصوتي الذي يساعد على تكثيف الدلالة وتلوين النص بمعان ثانوية(1) منسجمة مع حالة نفسية معينة ما نحسه حين سماعنا لمقطوعة شعرية للشيخ **سماتي** يقول فيها:

ضري يا ناس واش دواه
وأدركني ضر ما نلسواه
الله الله
على القوال يا حسراه
يموت بداه
عالجته لا فهم معناه
طبيب انجاه
الطولقي هجرني واه
ذا العار علاه

إن الصوت (آهٍ) ناهيكَ عن كونه قافية، فهو يتساوق مع نغمة الأسى والأسف لفراق الصاحب... وبوجه عام يمكن القول بأن إعادة اللفظ وترداده تعبر عن قصد المتكلم إلى إفهام السامع أو الإفصاح عن فكرة أو تأكيدها، أو التشديد على فعل ما والمبادرة إليه في التو أو تقرير معنى وإثباته(2).

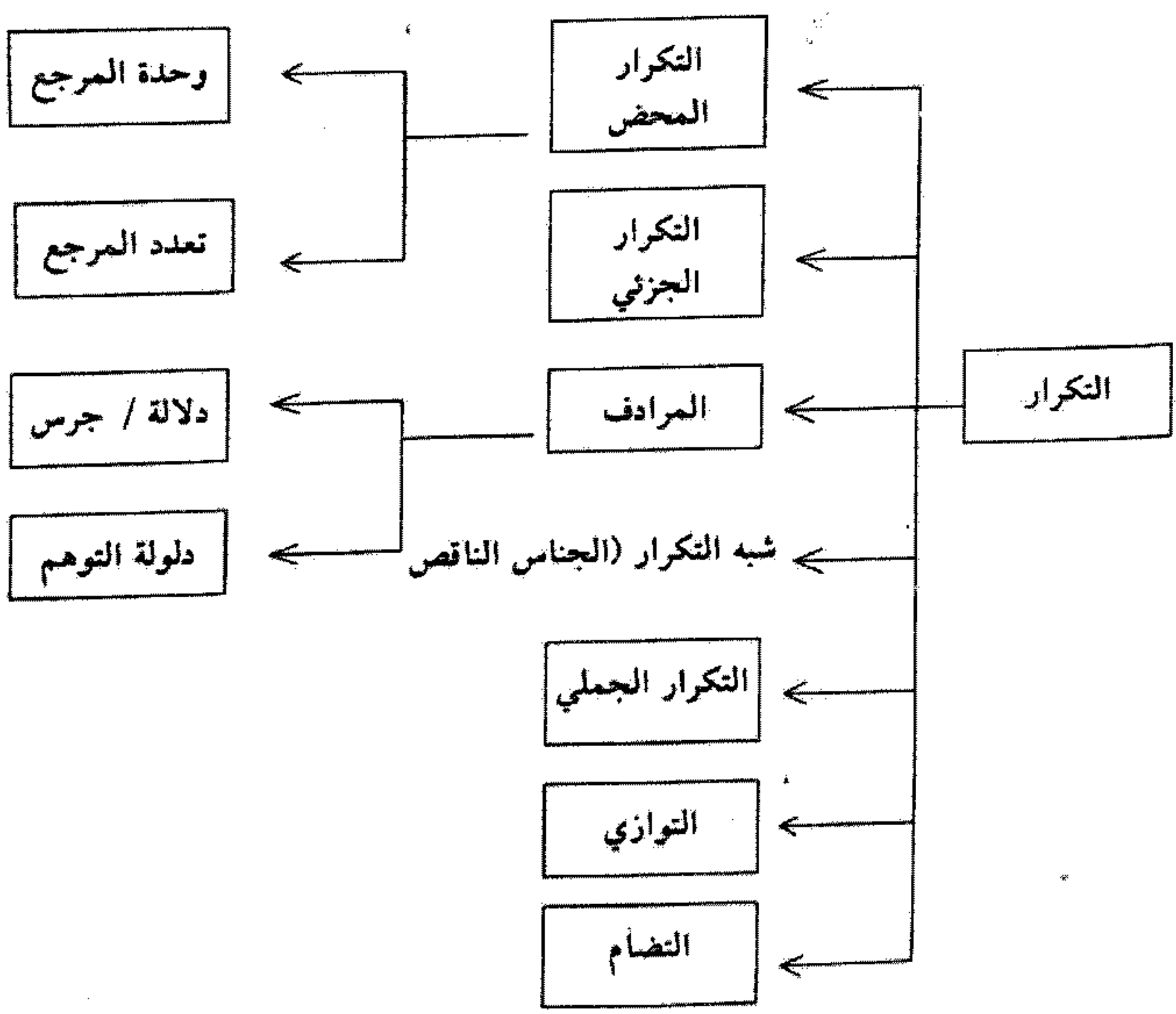
ب- التوازي

التوازي مركب ثنائي التكوين لا يحدد الطرف الواحد إلا بالآخر لعلاقة الشبه الشكلية بين نسقيه، كما يورد **سيغل** في هذا المجال أنواع التوازي المبينة بالجدول التالي(3):

(1) منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية**، ص88.
(2) ابن الأثير، **المثل السائر**، 3/ 1، 2، 20، 29.
(3) حسن حنفي، **تحليل الخطاب**، أعمال مؤتمر جامعة فيلادلفيا، الأردن، ص46 وانظر يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري**، **بنية القصيدة**، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص129.

أنواع التوازي	الخصائص	الأداة
الترادفي	حضر العميد إلى القاعة وشرف سيادته المجلس	الواو
التركيبي	زارني زميلي لأنه يحترمني	أدوات التعليل
التضادي	﴿وَقُلْ جَآءَ ٱلْحَقُّ وَزَهَقَ ٱلْبَٰطِلُ﴾ [الإسراء: 81]	التضاد
الذروي	عدم تمام فكرة في أول الخطاب إلا بأخرى في نهايته (ج 1 - اعتراض - ج 2)	؟

ويلخص المخطط التالي أنواع التكرار:



لقد احتل مبحث التكرار مركزا مهما في صلب الدراسات المعجمية الكمية وعلم التراكيب الكمي في إطار اللسانيات الحاسوبية، التي تسعى إلى تقديم معطيات نصية جاهزة للباحث اليوم كي يتمكن من كشف الخصائص الأدبية في ضوء جدلية الثابت والمتغير بأيسر سبل وأقصرها[1].

ج - الحذف (elimination)

يمثل الحذف استبعادا للعبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو يعدل بوساطة العبارات الناقصة[2]، والظاهر أن الحذف سمة غالبة في البنيات النصية التي تظهر بشكل مكتمل بعكس ما يبدو للقارئ، والحقيقة أن هذه الظاهرة تبين ميلا نفسيا لدى المتكلمين إلى الاقتصاد في المجهود الكلامي والعضلي، من خلال إنتاج الجمل البسيطة واختيار التراكيب الموجزة[3].

إن العناية بالكمال النحوي في بناء الجمل وتشكيل النصوص من شأنه أن يقدم جملة طويلة لا فائدة ترتجى منها إلا تكرار المعنى الواحد في كثير من الأحيان - على أن للتكرار دورا مهما في التماسك النصي - في سياقاته المناسبة، وربما كان من المفيد تنشيط شبكات العلاقات المفهومية بين أجزاء النص دونما حاجة إلى مبدأ التعويض أو الكمال النحوي الذي سبقت الإشارة إليه، كما يقوم الحذف من ناحية أخرى على مبدأ التقدير في ارتباطه بالبنية السطحية القائمة على قرائن لفظية ومعنوية، وهذا ما يجعل البحث في صور الحذف دراسة في المعنى السياقي النصي، وربما يكون من المجدي منهجيا تأكيد أهمية الوظيفة البلاغية للحذف في سلم الظواهر البلاغية العالمية باعتباره قاعدة كلية تخضع لها كل اللغات، ومن حيث هو أساس في الانسجام النصي، كما ألمع إلى ذلك جوليان غريماس[4]، **ناهيك عن قيمته الجمالية.**

---

(1) جورج مولينيه، **الأسلوبية**، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، ص184.

(2) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص301.

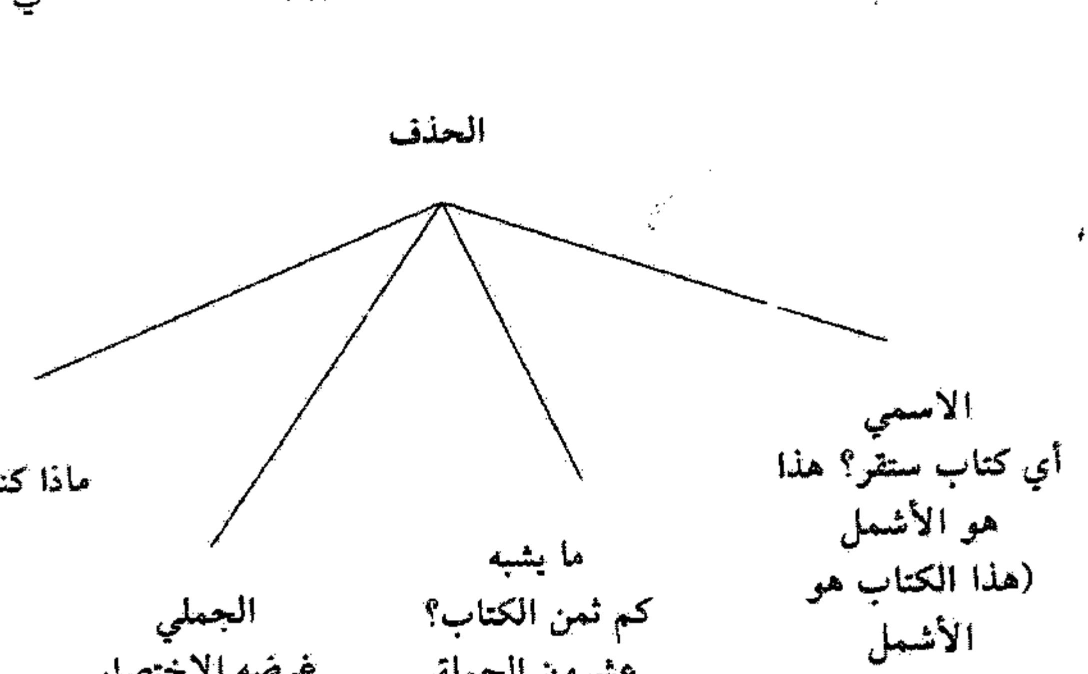
(3) طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، ص 23و253.

(4) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 40.

إن الدرس اللساني النقدي العربي القديم حافل، من خلال كتابات جمة بتصورات نظرية مشفوعة بالتحليل التطبيقي لظاهرة الحذف في الشعر والنثر والتفسير، وقد نبّه إليه على سبيل المثال **عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز**[1]، كوسيلة من وسائل تماسك النص القرآني وإعجازه، فهو دِعَامة رئيسة في نظرية النظم، ذلك أنه يعكس كيفية تركيب الكلام وتأليفه بما يناسب السياق الاجتماعي، وكثيرا ما يقرن الحذف بالبيان والبلاغة والشعرية، بخاصة إذا تحقق في بنية مقطعية حوارية كقول الشاعر(خفيف):

قالَ لي: كيف أنتَ؟ قلتُ: عليلُ   سهرٌ دائمٌ وحزنٌ طويلُ

لقد حدد اللسانيون أنواعا رئيسة للحذف يبينها المخطط التالي[2]:



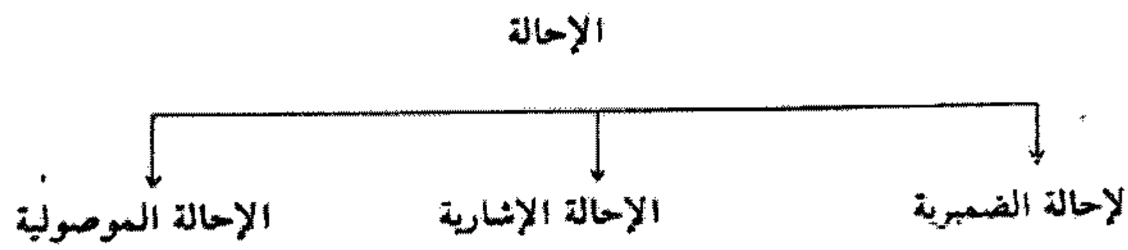
يؤكد علماء النص أهمية توصيف الحذف في مستوى العلاقة بين الجمل، وليس داخل الجملة الواحدة، من مثل النص التالي: **يقرأ الطالب قصة والطالبة قصيدة.**

د- الإحالة

الإحالة تعبر عن العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في

(1) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، باب الحذف.
(2) طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، ص253.

العالم، وهذه العبارات الدالة من طبيعة استبدالية في سياقات النصوص، والظاهر أن الأسماء تحيل إلى مسمياتها وفق علاقة دلالية تطابقي بين خصائص المحيل والمحال إليه، والعنصر الحالي لا يملك في اللغة دلالة مستقلة بت، وإنما يتضمنها من خلال عودته على عنصر نصي مذكور في الخطاب[1]، ومن صورها المترادفات والألفاظ الشارحة والكنايات، كما ميز الدارسون إجمالا بين الإحالة الداخلية anaphora، وهي نوعان: قبلية catafhora وبعدية[2]anaphora، والإحالة الخارجية anaphora وربما كان تعدد الإحالات سببا في غموض النص واستغلاله أمام القارئ[3]، وبالرغم من تعدد أنواع الإحالة في اللغة إلا أن الوصف اللساني، يكشف عن أنواع مهمة منها، هي:



كما يتمايز نمطان من الإحالة بحسب مداهما النصي، هما[4]:

1 ـ الإحالة ذات المدى القريب، الكائنة في مستوى الجملة الواحدة فتجمع العنصر الإحالي والمفسر.

2 ـ الإحالة ذات المدى البعيد، وهي لا تظهر إلا بين الجمل المتباعدة في المساحة النصية.

وربما ميّز بعض الدارسين بين نوعين آخرين منها، مؤسسين تفرقتهم على

---

(1) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص17 ويول وبراون، **تحليل الخطاب**، ص36.

(2) عادة ما تظهر هذه الإحالة في النص السردي بغرض التشويق لمعرفة البطل الذي تذكر أوصافه قبل الإفصاح عن هويته أو بغرض التحقير والتجاهل، الأزهر الزناد، **نسيج النص**، ص33.

(3) الأزهر الزناد، **نسيج النص**، ص123.

(4) الأزهر الزناد، **نسيج النص**، ص123.

معيار الظرفية (إحالة مكانية/ إحالة زمنية)(1). كما يلفت هاليدي ورقية حسن الباحثين في مجال النصيات إلى أهمية الإحالة المقامية التي تسهم في ربط النص بعالمه فيتحقق بذلك الانسجام النصي، ويكون القارئ حينها قادرا على فهم مقاصد المتكلم وأغراض خطابه(2).

هـ - الإضمار:

تشكل عناصر الإضمار بوصفها شكلا أحاليا فيما ذهب إليه مشال كارول عنصرا مهما في ضمان استمرارية النص ونموه (progression thématique)، وربما كان النص التالي مثالا لأهمية الإحالة الضميرية في تحديد وجهة الخطاب وترابط أجزائه: «... **ولكنه في ذلك الطور من أطوار حياته ظهرت فيه خصال لم تكن مألوفة في شباب قريش، فهو شديد النفرة من اللهو، وشديد النفرة من اللغو أيضا، وهو أبعد الناس عن التكلّف، وأقربهم إلى الإسماح... وهو أبغض الناس لهذه الأوثان...**»(3).

إن الإضمار من حيث هو ظاهرة نحوية عالمية (الكليات اللغوية العالمية) في جميع اللغات وسيلة من وسائل اختصار الكلام، وهو أشبه ما يكون في وظيفته بالمصباح يستمد ضوءه من المحتوى المعجمي للوحدات التي يحيل إليها - فيما ذهب إليه **تنيار** - فالعناصر العائدة من وجهة كلمات فارغات من الدلالة بأصل وضعها تملأ بالاستعمال، كما ميز هذا الدارس بين نوعين من العائد، فهناك العائد النحوي الذي يشكل قائمة مغلقة في جميع اللغات، وهناك العائد المعجمي الذي يشكل قائمة مفتوحة من الأسماء والأفعال(4).

و - الفَصْلُ والوَصْلُ:

عرف **الجاحظ** البلاغة من مقالة **الفارابي** التي قرر فيها المساواة بين

---

(1) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص19.

(2) المرجع السابق، ص124.

(3) طه حسين، **على هامش السيرة**، ص 12

(4) نميز من العائد النحوي ضمير الملكية والإشاريات والأسماء الموصولة:

les relatifs/pronoms possesifs/p.demonstratifs.

البلاغة ومعرفة مواضع الفصل والوصل، وذهب العلوي في طرازه إلى أن الوصل هو عطف الجملة على الجملة والمفرد على مثله، وهو موجه نحو البحث عن العنصر اللساني المفترض، وربما نعت بالوصل الإضافي الذي يكون محققا بعلاقة التماثل المعنوي وأداته "بالمثل" أو ألفاظ مفيدة للشرح والتفسير، مثل: أقصد، أعني. ومن صور الوصل أيضا الوصل السببي الذي يكون مؤسسا على علاقة السببية بخاصة في الجمل الشرطية، كما يتحقق زمنيا بفضل الأداة "ثم"، وأما الفصل فهو ترك الواو العاطفة بين الجملتين، وقد مثل في التراث البلاغي للظاهرة بأمثلة كثيرة لعل أهمها (طويل):

أقول له: ارحلْ لا تقيمنَّ عندنَا وإلَّا فكنْ في السِّرِّ والجهرِ مُسْلِمَا

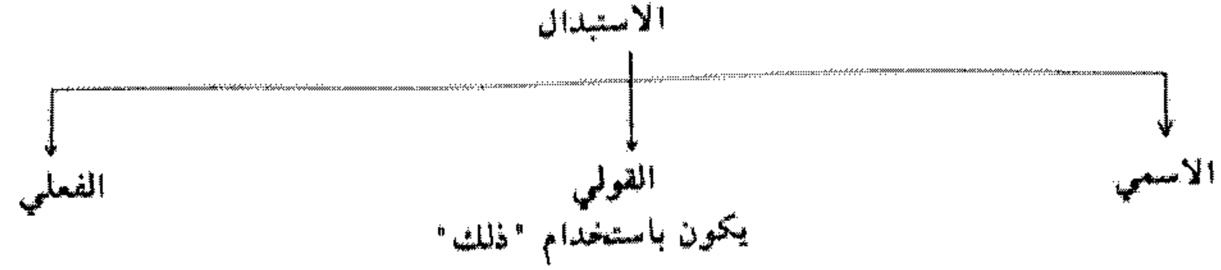
ز - الإبدال (الإحلال) (substitution)

يقوم الإبدال من حيث هو عملية تحويلية للبنى النصية في المحور العمودي على مبدأ الاختيار من بين مجموعة من الوسائل المؤدية للربط النصي مثل الضمائر والأدوات والعلاقات الدلالية كالعموم والخصوص والكلية والجزئية والسببية... الخ، ويكون الإبدال محقَّقا بارتباط مكونين نصيين يسمح لأحدهما بأن ينشط هيكل المعلومات المشتركة بينه وبين الأول[1]، وربما يمكن عده بشكل أفضل مظهرا من مظاهر الكفاءة النصية، غير أن معظم الاستبدالات النصية من طبيعة قبلية، فهي قائمة على علاقة بين عنصرين أحدهما متأخر والثاني متقدم[2]. إن نمو النص واستمرارية بنيته الدلالية الكبرى مضمون لوجود العنصر المستبدل في الجملة اللاحقة، وهذا ما يظهر في قوله تعالى: ﴿قَدْ كَانَ لَكُمْ ءَايَةٌ فِي فِئَتَيْنِ ٱلْتَقَتَا فِئَةٌ تُقَٰتِلُ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَأُخْرَىٰ كَافِرَةٌ﴾ [آل عِمرَان: 13].

أنواع الاستبدال

يلخص المخطط التالي أنواع الاستبدال النصي، كما وضحها **هاليدي ورقية حسن**:

(1) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص300.
(2) مصطفى صلاح قطب، **دراسة لغوية لصور التماسك النصي**، ص173.



تشير اللسانيات النصية إلى أن الاستبدال يضطلع بمهمة إعادة تحديد العنصر المستبدل في السياق، العلاقة بين طرفي الاستبدال ليست تطابقية كما هو الشأن في الإحالة، بل تقوم على الاستبعاد والتقابل وتحديد الجديد.

ح - التعريف

يعرف دي بوجراند التعريف بأنه وضع للعناصر الداخلية في عالم النص حين تكون وظيفة كل من هذه العناصر لا تحتمل الجدل في سياق الموقف، ومعنى أن تحدد الوضع باسم علم أو بصفة معرفة أنك تقول للمستمع أو القارئ إن المحتوى المفهومي المقصود ينبغي أن يكون سهل الاستحضار على أساس المساحات المعلومية الموجودة بالفعل، أما النكرات فتتطلب من ناحية ثانية تنشيط مساحات معلومية أخرى[1]، وهو ما يوضحه المثال التالي:

- عندما **تذهب إلى مركز الاقتراع أدل باسمك وعنوانك إلى الموظف**

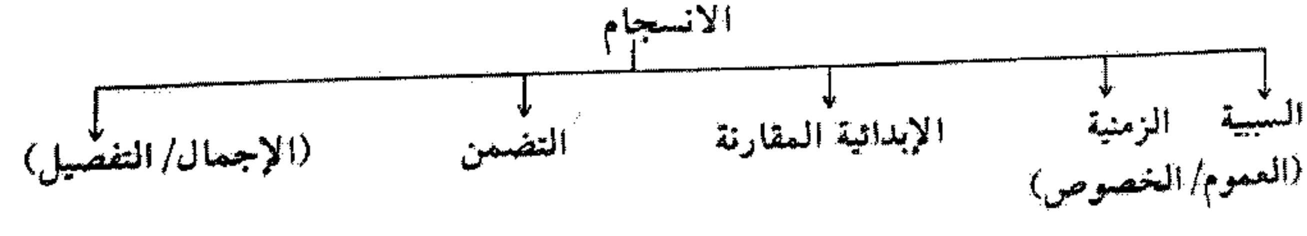
فاللفظة الأخيرة بتعريفها أدت إلى ارتباط أجزاء النص[2]، وتعد أداة التعريف بوجه عام من المنسقات اللسانية إلى جانب أدوات أخرى كأسماء الاستفهام والموصولات والإشاريات وأفعل التفضيل والكناية والمجاز بعامة.

ثانيا: اتساق الانسجام

يطرح براون ويول سؤالين في غاية من الأهمية في سياق وصفهما للنصية (textualitée) أما أولهما فهو: هل يحتاج النص إلى مثل هذا الترابط على مستوى الأدوات حتى يكون نصا؟ وأما ثانيهما فهو: هل وجود مثل هذا الترابط

(1) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص310.
(2) براون ويول، **تحليل الخطاب**، ص286.

على مستوى الأدوات كاف لضمان نصية الملفوظات؟[1] بعد تحليل معمق في كتابهما لظاهرة التماسك النصي وآلياته يخلصان إلى إجابة بالنفي فقد تغيب أدوات الاتساق وتحضر ولا يقتضي هذا الوضع بالضرورة نصية الملفوظ، وربما أمكننا المثال التالي الذي عرضه **فان ديك** في كتابه **النص والسياق**[2] من تفسير هذا الموقف: 2 - ولأنَّ جون لم يكلف نفسه عناء العمل، فإن القمر يدور حول الأرض. 3 - إن أمستردام هي عاصمة هولندا، عدد سكانها ثمانية ملايين نسمة. 4 - س: أين تنوي أن تذهب في هذه العطلة؟ ج: من المحتمل أن أسافر إلى البرتغال.كما هو ملاحظ يمكن قبول الملفوظات (3-4) في المجموعة "ب" على أنها نصوص دالة ومنسجمة من حيث تتابع موضوعاتها وترابطها بفضل علاقة دلالية معينة، بالرغم من عدم عنايتها بأدوات الاتساق، بعكس المجموعة "أ" التي تظهر قدرا من الترابط التركيبي بين الجمل بفضل أدوات وظيفتها الأساسية الربط بالعطف كالفاء والواو وإذن إلا أنها لم تحقق الانسجام المطلوب بين مضامين الجمل الفرعية المشكلة للملفوظ الكلي، وبالتالي لا يمكن عدها نصوصا، وفي ضوء هذا التوصيف يمكن تنزيل ما قرره **دي بوجراند** من أن الوحدات المعجمية أو مجموعها هي عبارات (expressions) أي أسماء سطحية للدلالة على مفاهيم وعلاقات تحتية[3]، وربما أكد الدور الذهني الذي يقوم به الانسجام النصي في تنشيط عمل الذاكرة، وتفعيل أدائها في ربط المفاهيم واستدعائها في سياقات مشابهة، وبناء الأفكار على بعضها البعض طلبا لبناء المفاهيم والتصورات.ويلخص المخطط التالي أهم العلاقات الدلالية المحققة للانسجام النصي:



(1) محمد مفتاح، **التلقي والتأويل**، ص158.
(2) فان ديك، **النص والسياق**، ص 12 و82 وما بعدها.
(3) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص110.

وتوضيحا لما سبق ذكره يمكن إبراز عمل هذه العلاقات في مستوى ربط المعاني، وترتيبها ذهنيا بالأمثلة التالية؛ ذلك أن المتكلمين والمستمعين لا يعتمدون في الفهم النصي على مجرد ما يُقَدَّمُ لهم من معرفة أولية، بل يعتمدون كثيرا المخزون المعرفي الذاكري الذي تشكله الخبرة اليومية والتجارب السابقة المكونة لمعرفة العالم عندهم؛ فيكون الفهم حاصل تفاعل بين معرفة النص ومعرفة العالم:

المثال	العلاقة الدلالية
﴿لَوْ كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَا﴾ [الأنبياء: 22]	السببية
عاد جون إلى منزله في الساعة السادسة وتناول العشاء	الزمانية
﴿وَإِنَّآ أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ﴾ [سبأ: 24]	الإبدالية
أنتَ إذا جدتَ ضاحكٌ أبدًا وهو إذا جادَ دامعُ العينِ	المقارَنَة

الفصل الثالث

تلقي لسانيات النص في تحليل الخطاب الأدبي العربي

توطئة

يمكن الكشف عن أصول اهتمام اللسانيين العرب المعاصرين في سياق مناهج النقد الأدبي الحداثية **بالنص** في أعمال رائدة مثّلها كل من **محمد خطابي** في كتابه **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب** و**سعد مصلوح** في دراسته التطبيقية "**نحو آجرومية للنص الشعري**"، و**صلاح فضل** في **بلاغة الخطاب وعلم النص**؛ و**محمد مفتاح** في **دينامية النص وتحليل الخطاب الشعري**، ويمكن القول بوجه عام أن الدراستين الأولتين ركزتا على الجانب الإجرائي باختبار مدى جدارة مفاهيم لسانية نصية كالاتساق والانسجام في إثبات تماسك الخطابات ونصّيتها في سياقات تداولية معينة، في حين تنصرف دراسة الناقد **صلاح فضل** إلى التنظير النقدي، ومحاولة التأسيس لعلم نص جامع بين ثلة من المقاربات النقدية تكشف في تطورها وتكاملها تطور النظر النقدي في التعامل مع الأنساق اللسانية من حيث الوضع والاستعمال، في حين تجنح دراسات **محمد مفتاح** إلى التنظير والإجراء من خلال استلهام مقولات الحداثة الغربية مع رؤية تراثية أصيلة، وربما جاز لنا القول بأن توصيفه الشمولي يهدف إلى الربط بين مقولات البلاغة القديمة ومفاهيم البلاغة الجديدة التي تعنى بالخطاب من حيث هو موضوعها الأساسي لتنتهي البلاغة بدورها إلى علم شامل هو علم النص، وسنعمد في هذا المقام إلى التنويه ببعض هذه الجهود المهمة، ولعل أهمها بالنسبة إلى الروح اللسانية الخالصة؛ تجربتا **محمد خطابي وسعد مصلوح**، كما يمكن أن نشير إلى تجربة ذات منحى تطبيقي بحت، وهي بالرغم من حداثتها إلا أنها مهمة بخاصة إذا نزلت في سياق تعلمي صرف ألا وهي دراسة "**فوزي عيسى**" الموسومة "**بالنص الشعري وآليات القراءة**"، وهي

بالإضافة إلى طابعها التعليمي الواضح -من وجهة نظرنا- إلا أنها صورة لتلك الجهود التطبيقية التي حاولت مقاربة النص الأدبي العربي القديم والحديث على وعي بالاختلافات المنهجية في مجال النقد اللساني العربي المعاصر، كاشفة للقارئ عن اطلاع صاحبها على ما جد من دراسات في مجال لسانيات النص وتحليل الخطاب مما مكنه من قراءة النص ومحاورته حوارا موضوعيا، بالإضافة إلى دراسة سعيد حسن البحيري الوافية والجادة في سياق رصد تطور هذه المعرفة واتجاهاتها المدرسية ومشكلاتها المنهجية في كتابه **علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات**، والذي ستكون لنا معه وقفة وامضة.تقوم هذه التجربة النصانية على توصيف اتجاهات نصية تعبر من خلال تغاير مناهجها وأجهزتها المفاهيمية عن اختلافات مدرسية مهمة، إلا أنه يمكن التوليف بينها باعتبار وحدة الموضوع والهدف؛ وهذه الأطر هي:

1 - النموذج الغربي الإنجليزي ممثلا بكتاب **هاليدي ورقية حسن** الموسوم **بالاتساق في اللغة الإنجليزية**.

2 - النموذج الألماني ممثلا في أعمال **فان ديك وفان ريش**.

3 - نظرية تحليل الخطاب من خلال كتاب يول وبراون الموسوم **بتحليل الخطاب**.

4 - النموذج النقدي العربي الأصيل الذي يستمد أسسه وإجراءاته من البلاغة والنقد الأدبي والتفسير وعلوم القرآن، ثم يقدم دراسة تطبيقية في قصيدة حداثية عنوانها **فارس الكلمات الغريبة** للشاعر السوري أدونيس، وهي قراءة نحسبها جريئة، لا تخلو من جدة وطرافة، وقد تكون معينا للدارسين في إعادة قراءة النص الشعري العربي قديمه وحديثه، تم التركيز فيها على سبر أغوار النص في بنيته العميقة في انسجامها مع عالم الشاعر وأفق انتظار القارئ. أما **سعيد حسن بحيري** فيقدم توصيفا نظريا للسانيات النصية مبينا ما يمتاز به البحث النصي من صعوبة وتعدد في المرجعيات التي يستقي منها مفاهيمه واجراءاته، مما يجعله عرضة للتداخل المعرفي، وهذا ما أفقده الاستقرار والاستقلال من حيث نظرياته ومنهجه ومفاهيمه

وأدواته، ويركز البحث النصي على الخواص التركيبية والدلالية والاتصالية للنص، أي أن البحث يتحقق بثلاثة مستويات أساسة وهي: المستوى النحوي والمستوى الدلالي والمستوى التداولي بمفهومه الواسع، ولا يجوز إطلاقا الفصل بين هذه المستويات، وهذا ما جعله يتداخل مع علوم عديدة كالأدب والبلاغة والشعر والأسلوب لكنه ليس تابعا لأيّ علم من تلك العلوم فهو يختلف عنها من حيث الوصف والتحليل والمناهج والأهداف. فهو العلم الذي استطاع أن يجمع بين عناصر لغوية وأخرى غير لغوية لتفسير النص تفسيرا إبداعيا، وسمة التداخل المعرفي هي التي جعلت الكاتب يتخوف ويتردد في كتابته لموضوعات ذلك العلم (علم اللغة النصي)، فطرح في مقدمة كتابه هذا مجموعة من الأسئلة لعل أهمها معرفيا ومنهجيا ما تعلق بمنطلق العلم نفسه بسؤال هو: من أين نبدأ؟ وكيف نبدأ؟ وماذا نترك؟ وماذا نبقي؟، وقد قسم الكتاب إلى ثلاثة أبواب رئيسة تدخل تحت كل باب مجموعة من الفصول، عرض في أولها ملاحظات تأسيسية أولية تفرعت عنها أربعة فصول بدأت بمدخل تاريخي نقدي، ثم ثنّت بإبراز أشكال النص، ومعالم نظرية النص الواصفة للنماذج النصية المختلفة، أما الباب الثاني فقد خصص للحديث عن مفاهيم نصية متعلقة أساسا بضبط مصطلح النص وبنيته وكيفية تماسكه وتأويله ضمن نظرية نحو النص، بينما عرض الباب الثالث إلى أهم اتجاهات البحث النصي الغربي، والتي تمثلها تجزئة النص عند **فايتريش** ونحوية النص عند **فان ديك**، والتحليل التوليدي للنص عند **بتوفي**، وخلص صاحب الدراسة عبر تجواله في أهم ما أنتجه النظر اللساني في دراسة النصوص والخطابات إلى أن مجال البحث النصي جد واسع وعسير، ويحتاج إلى جهود مستمرة، ومخلصة لتحقيق نتائج مرضية يمكن الانتفاع بها في علوم أخرى، ولنا أن نتوقف عند بعض محطاته المشكلة لهيكل **لسانيات النص**.

1 ـ النص

وحدة كبرى شاملة تتكون من أجزاء مختلفة تقع على مستوى أفقي من الناحية النحوية، وعلى مستوى عمودي من الناحية الدلالية، ومعنى ذلك أن

النص وحدة كبرى لا تتضمنها وحدة أكبر منها، والمقصود بالمستوى الأول (الأفقي) أن النص يتكون من وحدات نصية صغرى تربط بينها علاقات نحوية، أما الثاني فيتكون من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية، ولهذا عند تحليل النص ينبغي أن نتبنى نظرية كلية تتفرع عنها نظريات صغرى تحتية تجمع كل المستويات، وقد أورد الكاتب إحدى النظريات التي اعتمدها الباحثون في تحليلهم للنصوص وهي نظرية "**السياق الاتصالي**" التي تحدد وظيفة للنص حيث دعم رأيه بقول **شميت** الذي جاء فيه: "**. . . .وعلى عكس الاتجاهات الداخلية الباطنية التي تعرف النص بالنظر إلى مكوناته، فإن الآراء الجديدة تعتمد في نظرية النص على السياق الاتصالي، وما يتضمنه عمليا، وترى أن النصوص ليست سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة وأن وظيفتها إنما هي الاتصال الاجتماعي. . .**"، والمعنى الذي نستشفه من هذا القول هو أن النص لم يبق بالمفهوم التقليدي الذي ينظر إليه من حلال مكوناته الداخلية، بل ارتقى إلى مفهوم جديد انطلاقا من الوظيفة التي يؤديها، وفي ضوء هذا الفهم فإن فهم النص يتحقق على مستويين هما:

أ- المكونات السطحية التي تمثل علامات لغوية تربطها علاقات نحوية لتشكيل المعنى.

ب-المكونات العميقة التي تمثل التصورات تربطها علاقات دلالية، وهي تحتاج إلى معرفة واسعة، فالنص بالنسبة إلى اللسانيين شكل لغوي تكوّن وفق قواعد محددة، وتتجه نظرة البحث اللغوي في مستوى النص إلى فاعلية أوجه الاطراد التي تترابط وفقها العناصر اللغوية من أنماط متغايرة في مقامات مختلفة في النصوص.إن اللسانيات النصية تبحث في المضمون في حد ذاته، لأن النص ناتج عن استخدام الأشكال اللغوية المحددة وفق قواعد محددة، فهو إبداع لغوي يستدعي واقعا معينا، أو وجهة نظر فعلية تدرك على أنها أبنية للمعنى، وتتميز اللسانيات النصية عن العلوم الأخرى التي تعنى بالنصوص كونها تهتم بالمضمون لأنه نتيجة لقواعد دلالية وتداولية تم توظيفها في الخطاب، كما يركز على الظروف التي أدت إلى إبداع تراكيب وتأثيراتها، كما يرجع مصطلح علم النص إلى التعامل مع بنية

كبرى مكونة من أبنية صغرى لها وظيفة جوهرية في التفسير حيث يهتم بدراسة النصوص وأبنيتها ووظائفها بنفس المعايير العلمية، وتشترك الأبنية العليا والأبنية الدلالية الكبرى للنصوص في خاصية مميزة تتجسد في اتحادهما بالنظر إلى النص كله، فالأبنية العليا هي نمط من الهياكل التجريدية التي تؤسس النظام الشامل للنص، وتتكون من وحدات ذات مراتب محددة مرتبطة بأجزاء النص المرتبة.

2 ـ وظيفة اللسانيات النصية

يتركز عمل عالم النص أساسا مهما اختلفت أشكاله وأنواعه ومميزاته، على وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح أشكال التواصل واستخدام اللغة، إذن فعلم النص يجمع بين أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة، وجملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية التي تتسم بطابع علمي محدد، ولهذا يجب الربط بين انتشار علم النص وذيوع التحليلات النصية في مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة، وبروز مناهج متعددة فيها أهمها "**التحليل المضموني**" الذي يصف النص بطريقة عبر تخصصية.

3 ـ الترابط النصي

من أهم الظواهر التي تتجاوز إطار الجملة المفردة، والتي اهتم بها علم النص ظاهرة "الترابط النصي"، التي تقوم على التصور الذي يجمع عناصر نحوية تقليدية مع عناصر مستقاة من علوم متداخلة مع النحو، وقد تم التمييز بين نوعين من الربط؛ أما أولهما فتحققه أدوات الربط النحوية (الروابط)، وأما ثانيهما فتحققه وسائل دلالية، وإذا كان الربط (الاتساق) يظهر في المستوى السطحي للنص من خلال الجمل فإن التماسك (الانسجام) يظهر في المستوى العميق للنص الذي يوضح طرق الترابط بين التراكيب التي ربما لا تظهر على السطح، وقد دعم الكاتب موقفه برأي "**فان ديك**" الذي يرى أن الدلالات هي التي تحدد التماسك، وذلك عند البحث في العلاقات القائمة بين التصورات والتطابقات والمقارنات والتشابهات في المجال التصوري، كما يتحدد

التماسك فيما تحيل إليه الوحدات المادية، فالنوع الأول له طبيعة خطية أفقية تظهر في مستوى تتابع الكلمات والجمل المسئولة عن تكوين سياق نصي معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص[1]، وأما الثاني فله طبيعة دلالية تجريدية تتجلى في علاقات وتصورات تعكسها الكلمات والجمل يحتاج استخراجها ووصفها إلى قدرة معينة ومعرفة واسعة، وتلك الأفكار تعود أصولها إلى الأنحاء التقليدية من جهة، وتعليلات النحو التوليدي التحويلي من جهة أخرى، وهذا ما جعل الصلة وثيقة بين تلك الأصول ونحو النص بخاصة واللسانيات النصية بعامة؛ فالربط النحوي يقوم على فهم كل جملة في النص من خلال فهم الجمل الأخرى، ومن العوامل التي تحقق الترابط في المستوى السطحي ما يعرف **بالمؤشرات اللغوية** مثل: علامات العطف والوصل والفصل والترقيم وأسماء الإشارة وغيرها، فلها وظيفة مشتركة تتمثل في إبراز ترابط العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي، أما التماسك الذي يعني الوحدة والاستمرار والتشابك فيقوم على قواعد وأبنية تصورية تجريدية، وهو سبب اختلاف علماء النص في محاولة اكتشاف هذه القواعد والأبنية، وهذا النوع من التماسك يحتاج إلى **كفاءة** عالية للمفسر ودراية ومعرفة واسعة، حيث يتجاوز هذا التماسك الدلالي الأبنية النحوية السطحية للنص، فقد نجده في الحالات التي يظهر فيها النص مفككا من السطح لكنه في حقيقة الأمر متماسك في بنيته العميقة التي تعتمد في اكتشافها بعض المفاهيم مثل المفاهيم المنطقية والدلالية، هذا وقد اختلف بعض علماء النص في تسمية بعض المفاهيم التي تعمل على إبراز التماسك الدلالي الذي أطلق عليه "**فان ديك**" "**البنية الكبرى للنص**"، ويقصد بها البنية التجريدية الكامنة التي تمثل منطق النص، أما "**غريماس**" فسماه "**البنية العميقة الدلالية والمنطقية**"، **ففان ديك** يرى أنه يجب البحث في العلاقات التداولية للأداء اللغوي على أساس نحو النص ونحو الجملة؛ أي أن التواصل لا يتحقق إلا من خلال النص الذي قد يتكون من جملة واحدة أو كلمة واحدة، وبالإضافة إلى النحو والدلالة يجب

---

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة، ص 126 و 127.

مراعاة دور **التداولية اللغوية** أيضا التي تعنى بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به بشكل منظم، أي العلاقة بين النص والسياق حيث يتجلى دور التداولية في تحليل العلاقة بين النص ومن يستخدمه أما النحو فيعنى بتوضيح الشروط المحددة والقواعد التي تضمن صياغة الأقوال جيدا، والدلالة تهتم بالشروط التي تجعل هذه الأقوال مفهومة وقابلة للتفسير، ولهذا تبدو البنية النصية بنية معقدة لها أبعاد أفقية، وتدرج هرمي، ولذلك يركز الباحثون في تحليلهم للنصوص على الخواص التركيبية والاتصالية التي تجمع بين النصوص.

إن التصور الكلي للنص لا تحدده الخواص المنفصلة للأبنية الصغرى (الجمل) إلا من خلال تجاورها في التحليل مع أبنية النص الكبرى حيث ترتبط كل بنية بنوع التماسك الذي تؤديه في بنية النص الداخلية أو الخارجية، ويحتاج النص إلى التماسك الدلالي أكثر من العمليات التداولية بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل النص، ويتحدد على مستوى الدلالات كما يتحدد على مستوى المدلولات فأغلب علماء النص ينطلقون من الجملة لتحليل التماسك الدلالي، باعتبارها جزءاً داخل كل منسجم متماسك. لأن فصلها يؤدي إلى تفسير جزئي لما تحمله من دلالات قد تحقق امتدادا داخل المجموع أو تتغير جزئيا أو كليا وفق دلالات الجمل الأخرى، ولهذا وضع نحو خاص بالنص ودلالة تتجاوز دلالة المفردات والجمل، ذلك أن التماسك النصي لا يتحدد على مستوى علاقات الترابط بين المتتاليات والجمل فحسب بل يتحدد كذلك على مستوى البنية الكبرى للنص باعتبارها عملا كليا يحدد معنى النص، فهي ترتبط بالموضوع الكلي له، ويتسم بالبنية من جهة تعدد مستوياتها وتدرجها في النص الواحد، وعلاقة كل بنية تسبقها بما تليها، وتكون المتوالية النصية متماسكة دلاليا إذا فسرت كل قضية فيها مفهوميا أو ماصدقيا مرتبطة بتفسير قضايا أخرى فيها، والمقصود بالقضية هنا: الجملة حيث تشكل القضية الأساس الدلالي للنص كله، لأن النظرة إليه اختلفت، وتم التركيز على هدف النص بطرح جملة من التساؤلات: مثل: عمَّ كان الحديث؟ ماذا كان محور الحديث؟. ماذا أراد؟... للكشف عن جوانب تداولية كالتي تتعلق بمنتج النص ومتلقّيه والعلاقات بينهما وأشكال التواصل والتفاعل.

4 ـ التفسير النسبي

أقام علماء النص علاقة بين مفهوم النص وفكرة "التفسير النسبي" الذي يعني تفسير بعض أجزاء النص بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليا، فعند تحليل النصوص ننطلق أولا من مجموع أبنية المتتاليات للوصول إلى بنيتها الكبرى، حيث تتسم تلك المتتاليات بالتماسك باعتبارها مجموعة من الجمل تترابط فيما بينها، لكن ذلك التماسك هو تماسك خطي (أفقي) يتأسس على النص من حيث هو كل منسجم أو طبقا للوحدات النصية الكبرى، هذا وتعد اللغة أداة لممارسة الفعل الكلامي على المتلقي على أساس أن النص كلام في موقف، وتؤثر أبنية النص في عمليات الاتصال الكاملة معرفيا ووجدانيا إذ يتم الكشف عن هذه التأثيرات بالاعتماد على القواعد والاستراتيجيات التي تنتمي إلى فروع اللسانيات النصية المتمثلة في النحو والدلالة والتداولية[1]. يركز أصحاب اتجاه (التفسير النسبي) على كيفية الانتقال من الجملة إلى النص، وهذا الانتقال يقوم على معايير كيفية، ويتصل بتغير نوعي يسمح بتكوين ما يسمى "**بأجرومية النص**"، فالمعنى الكلي للنص أكبر من مجموع المعاني الجزئية للجمل التي تكونه لأنه ينتج عن حركة جدلية بالتكييف الدلالي للأجزاء في ضوء بنية النص الكلية، فالمفروض أن تكون الأبنية الكبرى أبنية نصية ذات طابع شمولي وصيغة دلالية بمعنى أن البنية الكبرى هي تجسيد تجريدي للدلالة الكلية للنص الذي لا يكتفي بتحقيق شروط التماسك الخطي (الأفقي)، وإذا كان المتكلم مدركا للقواعد والأبنية النظرية التجريدية التي تحكم إنتاج الكلام ويستخدمها بشكل ضمني، لكنه في بعض الأحيان ينحرف عن القواعد النحوية والدلالية في إنتاج الجمل بخاصة في الاستعمال الشفوي العفوي، فإن النص يمكنه أيضا الانحراف عن قواعد التماسك الخطي الكلي الشام[2].

5 ـ المعنى

إن المعنى يجعل اللغة لغة، وليست جوانب اللغة كلها إلا جوانب

(1) سعيد حسن البحيري، **علم لغة النص**، ص220.
(2) المرجع نفسه، ص219.

للمعنى، وتكون اللسانيات نتيجة لذلك دراسة معنى اللغة، ولما كان النص عملية استنساخ جزئي لبعض النظام اللغوي فإن الغاية من التحليل النصي هي الوقوف على المعنى، كما أن دراسة الوظائف الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية ما هي إلا دراسة لجوانب الدلالة العامة. ويمثل النموذج البنوي أشهر نموذج نصي قائم على فكرة النظام التي نادى بها **سوسير** في اللسانيات، وفي إطار مفهوم **القيمة** تؤدي الأدلة اللسانية داخل النظام وظائفها بينما يمثل النموذج الشكلي **البلومفيلدي** صورة أخرى للتأسيس لعلم النص في الولايات المتحدة، ثم تطور النموذج ليستوجب فكرة الوظائف وأقسامها والسياق وتعدد المقامات التداولية (المقاماتية)، أما النموذج التحويلي الذي يقوم على مبدأ التحويلات عن طريق الاستبدال واختبار الحذف والتقديم والتأخير والتغيير؛ فقد تبناه **زليج هاريس**، ويقدم أنموذج **شومسكي "القواعد المحدودة"** مبدأ توليد الجملة من اليسار إلى اليمين (الجملة الإنجليزية) عن طريق سلسلة من الاختيارات، ثم طور نظريته في الأنموذج الثالث الذي تكون من القواعد التحويلية والقواعد النحوية الخاصة بالتركيب (قواعد إعادة الكتابة)، وتؤدي القواعد التحويلية وظيفة تفسيرية إذ تفسر ما يحدث من عمليات تغير من البنية العميقة إلى السطحية.

لقد واصل الباحثون جهودهم في مجال البحث عن نماذج أكثر جدية في النص من حيث استقلالها عن نماذج الجملة ولعل نموذج **جوليش ورايبله**(1) مثال عن اجتهاد الدارسين في هذا العلم الحديث، إذ يقوم على القواعد التالية: 1 ـ اقتراح نموذج للاتصال اللغوي. 2 ـ الانطلاق من فكرة أن كل كلام هو فعل (نشاط محدد مقصود). 3ـ الانطلاق من فكرة ربط اللغة بالمحيط **"اللغة متضمنة في محيط"**، كما ذكر ذلك **بوهلر**، كما يمكن الوقوف على أنموذج تجزئة النص **لفاينريش** الذي يقوم على إجراءات منظمة لدراسة تماسك الجمل المجاورة وترابطها مما يجعل منها تكوينا نصيا واحدا(2)، أما **فان ديك** فاعتمد

(1) المرجع نفسه، ص93.
(2) المرجع نفسه، ص191.

على نظريات متعددة مدخلا مكونات نصية ومنطقية ودلالية واتصالية وتداولية وتوليدية تحويلية، داعيا إلى بذل جهود مستمرة في مجال توسيع النماذج النصية بغية الوصول إلى نماذج كلية صالحة للتطبيق على نصوص من لغات عدة، هذا وقد قدم **كلاوس** تصورا يقوم على مراقبة تصاعد العلامة ضمن النص، وتتشكل الوحدات اللسانية من أصغر وحدة ذات معنى وهي المورفيمات حتى أكبر الوحدات وهي تكوينات أو نصوص، وتكون كل درجة من درجات العلامة التي تعزو معنى خاصا للعلامة من روابط بين كل درجة علامة سابقة مع خاصية لاحقة، أما نموذج **بتوفي** فيقوم على التمييز بين المكونات بين السياقية داخل النص والمكونات السياقية خارج النص/ تداولية، وقاده هذا التصور إلى وضع شبه مقابلة بين بنية النص وبنية العالم من جهة، وداخل النص وخارج النص من جهة ثانية.و انتهى **بتوفي** في نموذجه إلى المكونات النصية التالية:

1 - المعجم: حجر أساس يتضمن المعاني الأولية + المعجم الإضافي (المعاني).

2 - نحو النص: يتكون من قواعد تشكيل توليدية لإنتاج صور التمثيل غير الأفقية للنص وقواعد التحويل لإنشاء التحقق الأفقي للنص (سطح النص).

3 - التمثيل التوسيعي الدلالي: تمثيل امتداد النص الذي ينبغي أن يتسع لنماذج قائمة على السياق بكل نص على حدة في كل عالم من العوامل الممكنة، وفق هذا التصور الشكلي:

منطوقات النص عملية الربط نماذج غير لغوية (الواقع)

امتداد النص في الواقع

كما قدم **جلنتس** نموذجا لإنتاج النص أطلق عليه نموذج **العوامل** في الجزء الثاني من كتابه "**تحليل النص ونظرية الفهم**" يعرض بين العمليات الجزئية لإنتاج النص على أنه بناء متتابع أو بناء متسلسل، أما العوامل فهي: قصد (هدف/ غرض) الباث والثمرة المرجوة والقصد وتصوات المتلقين وتوقعاتهم.كما ثار جدل بين الدارسين حول قراءة وتفسير النص في ضوء الاتجاهات التي نادت بالتركيز على النص ذاته باعتباره تكوينا مستقلا،

وطرحت عدة مقولات في هذا الصدد نذكر منها:

أ ـ استخراج معنى النص من بنية النص دون التطرق إلى خارج النص (بنية العالم أو السياق العام).

ب ـ تعدد معاني النص الواحد[1].

ج ـ القارئ شريك للمؤلف فعملية الفهم متبادلة بين الطرفين، وفي ضوء هذه التساؤلات تكون اللسانيات النصية متجاوزة للدراسة اللسانية الجزئية المبنية على وصف المستويات الصوتية أو الصرفية أو التركيبية أو الدلالية إلى الاهتمام بالاتصال اللساني وأركانه وشروطه وخواصه وآثاره ومستويات الاستخدام وأوجه التأثير التي تحققها الأشكال النصية في التلقي وانفتاح النص وتعدد قراءاته، فإن اللسانيات النصية معنية بوصف صور الانحراف عن المعيار في النص غير أن كشف طرق الانتقال من الانتظام إلى عدم الانتظام لا يعني وضع قواعد أو ضوابط للإبداع اللغوي في أي شكل من الأشكال فالمقصود هو تفسير صور الانحراف تفسيرا مقبولا، وكذا اكتشاف عوالم كامنة محتملة للنصوص لا تقل قيمة عن العوالم الحقيقية الظاهرة، ويلخص ذلك **شميث** بقوله: "وإذا تحدد المعيار على أنه قواعد لغوية تنتمي إلى النحو الأساسي فإن قواعد الإقناع بالخلق اللغوي توصف بأنها قواعد نظرية أما أنها قواعد فذلك راجع إلى انحرافها بناء على نظم معينة، وأما أنها ثانوية فالسبب أنها قواعد منحرفة عن قواعد النظام الأساسي الموجود"[2].

إن التفسير عملية معقدة جدا تجعل من المفسر متورطا بخاصة إن كان متصديا للغة غير عادية مما يتطلب جهدا قرائيا متميزا بحكم تباين طاقات النص الواحد، واللسانيات النصية مطالبة بإمداد المفسر بجملة من المقولات اللسانية، وغير اللسانية حتى يتمكن من حل المشكلة المعرفية للفهم، ويكون ذلك بالاعتماد رأسا على اللغة التي تمثل الأصل المادي للحافز الذي يوجهنا

(1) منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية**، ص140.
(2) برند شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ص173.

نحو إعادة ما قرأناه، ثم إعادة بناء معناه من الداخل مجددا على حد تصور العالم الألماني همبولدت[1]، وفي سياق تعدد قراءة النص يميز **تودوروف** بين القراءة الإسقاطية وهي التي يكون الاهتمام فيها منصبا على المؤلف وقضايا المجتمع، والقراءة الجمالية التي تعنى بالإنتاج الأدبي بوصفه عملا منتظما يجب على الدارس اكتشاف العلاقات المؤلفة بين أجزائه، في حين تختص القراءة التفسيرية ببنية النص الداخلية التي تجعل القارئ مهتما بداخلية النص على مدار الفعل القرائي.

إن اللغة التي يكتسبها الإنسان ببنياتها المصاحبة لها والمنتجة بوساطتها مسئولة عن توليد خلفية معينة مثبتة بقيم نصية خاصة بوساطتها يحكم على النصوص غير أن اكتسابنا لهذه الخلفية النصية يمر عبر مسار زمني متدرج مما يجعل منه حدسا معقدا، وهذا ما يفسر اختلاف التقويمية على النصوص أو إنتاجها بين مرحلة وأخرى[2]، ويحتاج القارئ في العملية التفسيرية لإغناء الفعل القرائي إلى التزود بمعارف عده في مجال الأدب والعلوم اللسانية والإنسانية، مما يسهم في إنجاز قراءة أكثر انفتاحا؛ لذلك يقول **سعيد يقطين**: ".. إغناء وتطوير وَعْينا وقراءاتنا للذات وللنصوص التي تنتج، أي بكلمة موجزة إغناء المنهج الذي به يحلل النص الذي نقرأ، ولا يمكن أن يتأتى هذا إلا عبر **التفاعل الإيجابي** القائم على الحوار الهادف والبناء"[3].

6 ـ الكفاية النصية

فيما يتصل بعلم النص، من المهم أن يكون لدينا شرح لكيفية امتلاك المتحدثين لكفاءة قراءة وسماع المظاهر اللغوية المعقدة المتمثلة في النصوص وفهمها واستخلاص معلومات محددة منها، والتخزين الجزئي على الأقل لهذه البيانات في الذهن وإعادة إنتاجها طبقا للمهام أو الأغراض أو المشكلات التي

(1) سعيد حسن بحيري، **علم لغة النص**، ص 21.
(2) عاطف جودت نصر، **النص الشعري ومشكلات التفسير**، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ص 21.
(3) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، **النص والسياق**، ص152 و154.

تثار من أجلها لأن مجرد كون المتكلم العادي لا يستطيع أن يحفظ أو يتذكر في ذهنه كل البيانات والأبنية والمضامين التي يحتويها نص ما يمثل إحدى المشكلات المهمة إذ يترتب عليها قيام الشخص بعمليات انتقاء وإجراءات أخرى لحفظ البيانات بالضرورة، هذا وتقوم العملية التخزينية في الذهن للمعلومات على ما يتصل بالمضمون الذي توفره المتتاليات الجملية دون التركيز المكثف على المعلومات الصوتية والنحوية والصرفية، وإن كانت أدوات معينة تسهم في تكوين البيانات الدلالية المراد التعبير عنها في النصوص، وفي هذا السياق يميز فان ديك بين المعلومات الأساسية التي تظل حاضرة في الذهن وتكون مهمة أثناء محاولة قراءتنا للنصوص والمعلومات الثانوية التي ننساها، والتي لا يكون لها دور فعال في قراءة النصوص، وفي هذا السياق يميز بين الذاكرة ذات المدى القصير والذاكرة ذات المدى البعيد، وثمة جملة من التساؤلات طرحها **فان ديك** متعلقة بعلم النفس المعرفي تخص درجة تخزين المعلومات والبيانات النصية أبرزها: ما الفرق بين الذاكرة الطويلة المدى، التي تختزن معلومات من الأبنية الظاهرية أو السطحية مثل نص شفوي نطقه شخص ما أو نغمة لأغنية أو أسلوب حديث شخص ما؟ أما الذاكرة القصيرة المدى فبوسعها أن تحتفظ ببعض البيانات الدلالية خلال زمن قصير يسمح باسترجاع هذه المعلومات لفهم النصوص.

أما **فوزي عيسى** فإنه يقدم تصورا لافتا للنظر بشأن آليات تحليل الخطاب الشعري، يقوم على نفي كون النص الأدبي تلك الواحة التي يلقي القارئ بجسده عليها طلبا للراحة، بل همًّا، وعملا يلازمه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد تعب، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى[1]، ويخضع النص اليوم لمناهج جمة تقترح تشريحه وتفكيك أنساقه الدالة لمحاولة معرفة وظائفها وأغراض منتجها في العملية التواصلية، وهذا قصد معرفة واعدة تعرف بعلم النص يعد **فان ديك** مؤسس أهم نظرياتها، كما تحققت إنجازات مهمة محفوفة بالمغامرة المبدعة من خلال

---

(1) فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، ص 9.

إسهامات **بارت وياكوبسون وتودوروف وريفاتيروجوليا كرستيفا**... إلخ في مجال النقد النصي الجديد الذي يسترفد من اللسانيات والسيميائيات والتفكيكية والشعريات والأسلوبيات **والهرمينوطيقا** ونظرية المعلومات والنحو التوليدي واللسانيات الاجتماعية واللسانيات النفسية والذكاء الاصطناعي، وبالرغم من الجهود العظيمة التي أسهم بها جملة من النقاد المعاصرين إلا أن العمل النقدي مازال يفتقر إلى منهج يمكن أن يتفق حوله في تحليل النص الأدبي بخاصة والنص بعامة، إن أي منهج لقراءة النص ينبغي أن يكون هدفه الأساسي تحليل النص الأدبي في ذاته أي من حيث هو نص أدبي دون فرض أي تفسيرات مسبقة أو إخضاعه لعوامل غير نصية.إن الإشكالية التي تحيط بالنص وتحول دون النفاذ إليه، يمكن أن تتضح من خلال المنهج الذي يدعو القارئ أو الناقد إلى أن يقيم حوارا عميقا ومتجددا بين مكونات النص بدءا من أصغر وحداته ومرورا بأبنيته وأنساقه متتبعا هذه الأبنية في حوارها وجدلها، سعيا إلى الوقوف عند المغزى الكلي للنص من خلال استكشاف المنطق الرابط بين القضايا المبعثرة لمؤلف موضوعه[1]. إن هذه المشكلات المطروحة تحتم على الباحث دخول النص من بوابة اللغة، لأن الأدب في جوهره فن لغوي، واللغة هي وسيلة الأديب، وإذا عددنا اللغة البوابة التي يدخل منها النص إلى عالمه الرحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته بخاصة في القصائد الحديثة ينطلق من (العنوان) فهو العنصر الأساس في التشكيل الشعري إذ يقود إلى خيوط أساسة في بناء القصيدة – مثلا- كما قد تقوم المطالع أو المقدمات في أغلب النصوص الشعرية القديمة مقام العنوان في القصيدة الحديثة فتمثل خيطا أساسيا في حل شفرته، إذن فالعنوان هو أول ما يتعامل معه للحوار مع النص، حيث تتزامن معه خطوة أخرى هي ما يعرف بالقراءة الأولى حيث يطرح من خلالها القارئ أو الناقد احتمالات عديدة تسعى إلى تجميع مغزى القصيدة[2]، ثم تليها مرحلة ثانية وهي ما يسميها المؤلف (الحفر في طبقات النص) حيث يتزود القارىء أثناءها

(1) محمد مفتاح، **دينامية النص، تنظير وانجاز**، ص 99.
(2) فوزي عيسى، **النص الشعري وآليات القراءة**، ص16.

بكفاءة لغوية وأدبية لتثبيت وتأكيد ما ورد من دلالات في القصيدة القائمة على علاقات منطقية بين دواله ومدلوله ويتكون من مستويات متنوعة، نحوية وصرفية ودلالية وإيقاعية.إن التحليل النصي بمنهج علمي يقوم على عملية فك البناء لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا وهذا يستدعي ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها وبيان دورها وكشف العلاقات بينها وتفسير الإشارات الواردة فيها، كما يقوم المحلل برصد حركة الأفعال وعملها في البنية، فإذا كان النص يقوم على علاقة تضاد فإن هذا التضاد ينعكس على طريقة بناء الأفعال وتضادها بين زمنين والأمر ذاته على الضمائر التي تمثّل عصب العمل الشعري، ونظرا للدور المهم الذي يقوم به القارىء في حواره مع النص بعده المصدر النهائي للمعنى، فقد تعددت آراء النقاد في توصيف القارئ، فيتحدث "**آيزر**" عن **قارئ ضمني**" ويقترح "**فولف**" **القارئ المقصود**" أي القارئ الذي كان في ذهن المؤلف حين أنجز عمله، أما "**ريفاتير**" فيعرف "**القارئ المتميز**"، ولعل أشهر مصطلح في الدرس النقدي المعاصر مصطلح **القارئ الضمني لفولف غانغ آيزر** الذي يعني سلطة مهيمنة للقراءة في بنية الفهم النصي، والقارئ بخبراته المتراكمة يملأ الفجوات التي تظهر من عدم توافق النص والقارئ في بادئ الأمر حتى إذا ما تخطى حالة الحيرة في القراءة الأولى، وتوصل إلى فك ما غمض من دلالات شعر بارتياح وبهجة كبيرة لا تشبهها إلا بهجة النجاح في الاختبارات الوجودية الصعبة[(1)]، لقد أصبح إذاً مفهوم القارئ الضمني من حيث طبيعته المتخيلة أو المفترضة مفهوما إجرائيا في نظرية التلقي الحديثة، هذه النظرية التي باتت قائمة على الجوارية بين النص والمتلقي[(2)].

إن قراءة النص الشعري تعتمد آليات يراها المؤلف صعبة بخاصة إذا لم تعتمد على كفاءة لغوية وأدبية ومعرفة موسوعية بالأطر المرجعية المحيطة بالنص

---

(1) الطاهر روابحية، **القراءة الموضوعاتية للنص الأدبي**، مجلة اللغة والأدب، عنابة، عدد11، ص77.

(2) آيزر، فعل القراءة، **نظرية الوقع الجمالي**، ترجمة أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، 6/ 1987، ص31.

الشعري لذا يجب إعتماد آلية واضحة في تحليل النص الشعري كما ذهب إلى ذلك المؤلف لمعرفة المغزى الذي يرمي إليه صاحب النص والمعاني المبثوثة في العمل الإبداعي، ولقد بات من المعلوم أن النص بخاصة الإبداعي منه بنية مهاجرة مؤسسة على نقض العلاقات النسقية العرفية مما يبلغه الأقاصي وخرق عتبات الزمان والمكان، وهذا ما يضمن له النمو والاستمرارية والتجدد بفعل القراءة، ولعله يضحي بها متجاوزا سلطان التاريخ الذي يبيت غير قادر على استنزاف إمكاناته الدلالية، ولما كان التاريخ في معنى من معانيه عفاء وفناء وموتا؛ فإن النص خلود ومغالبة للموت وسعي إلى الانطلاق"[1].

(1) حمادي صمود، قراءة نص شعري من ديوان "أغاني مهيار" جامعة منوبة، 8/ 1992، ص353.

الفصل الرابع
التداوليات اللسانية
وعلاقتها بتحليل الخطاب

تقـــــديم

إن الحديث عن علاقة التداوليات بتحليل الخطاب يتطلب الإطلالة على أصول التداولية في الفكر اللساني الحديث في تقاطعاتها المعرفية مع الفلسفة وعلم العلامات، والتداوليات أو البراغماتية اللسانية (PragmatiqueLinguistique) اتجاه لغوي تبلور وازدهر في الثقافة اللغوية الغربية التي شكلت البنيوية والتوليدية مراحلها النظرية الأولى، إذ تميز النظر اللساني في هذين الاتجاهين بالعناية بالنظام اللغوي والملكة اللسانية المتحكمة فيه، مما يمكن أن نصطلح عليه بلسانيات الوضع أو النظام على أن تمثل التداولية بوصفها قمة الاهتمام الوظيفي باللغة لسانيات الاستعمال إذ غدا القول المنجز بوساطة هذه الملكة، وفي إطار التنظيم اللغوي الاجتماعي فعلا واقعيا لا يختلف من حيث أثره عن أي فعل مادي، وهذا ما يعبر عنه بنظرية أفعال الكلام، والتي غدت قطب الرحى في الدراسات اللسانية التداولية المعاصرة[1].
لقد ارتبط الفكر اللساني العربي الحديث والمعاصر بهذا التوجه الذي اشتهر في الثقافة المعاصرة بالبراغماتية من خلال ثلة من الأعمال العلمية تصدرتها -فيما نحسب- دراسات الفيلسوف المغربي **طه عبد الرحمن**، ثم تعددت الرؤى من شارح للنظريات التداولية داع إلى استثمرها في دراسة اللغة العربية، وما ينجز

---

(1) ت.فان ديك، **النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**، ترجمة عبد القادر قنيني، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، دت، ص، وانظر عثمان بن طالب، **البراغماتية وعلم التراكيب بالاستناد إلى أمثلة عربية**، الملتقى الدولي الثالث للسانيات، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، المطبعة العصرية، تونس، عدد6، سنة 1996)، ص125.

بوساطتها من خطابات يومية تعبر عن الفكر الحضاري العام، ومن ساع إلى تأصيل التداول اللغوي في ثقافتنا التراثية منطلقا من أسبقية المنظرين العرب إلى إدراك أغراض الخطاب، والوظيفة التداولية للغة في الحياة العامة[1]. والحق أن الإفادة من المنهج التداولي الحديث في تحليل أنواع الخطاب المختلفة تقود إلى الوعي بالذات من خلال فهم أمثل التراث بالتجرد من الإسقاطات السلبية لفكر حديث على آخر قديم[2]. وفي سبيل إزالة بعض إشكالات الفهم المرتبطة بحداثة هذا المنهج وجدة أفكاره في اللسانيات الحديثة تنزلت هذه الدراسة الوصفية المؤصلة لنشأة هذا التفكير وتطور نظرياته، إن ما حفز الباحث إلى إنجاز هذه الدراسة الواصفة التي لا تخلو من أبعاد تعليمية قلة البحوث المنهجية في اللغة العربية حول المسألة التداولية مقارنة بالكم الهائل للدراسات الغربية التي سعت عبر مسار تشكل وتطور أهم النظريات الغربية إلى التعريف بمبادئها وإجراءاتها التحليلية في ميدان تحليل الخطاب، كما أن أهم ما قدم باللغة العربية على قلته تكاد تغلب عليه الترجمة من بعض اللغات الأوربية كالألمانية والإنجليزية والفرنسية[3]، وإذا كانت الترجمات من اللغتين الأوليين أكثر شهرة في المشرق العربي، فإن الترجمات عن اللغة الفرنسية غير معروفة إلا في المغرب العربي مما يعني وجود مسافة معرفية لا تنكر في صعيد تعريب العلوم والمعارف في الوطن العربي، وفي سياق تيسير أهم القضايا التي يطرحها الفكر اللساني التداولي الحديث تنزل هذا البحث الذي تقوم فكرته الأساسة على رصد حركة التطور اللساني في الاتجاه التداولي الحديث.

---

(1) من تلك الدراسات المهمة بنعيسى أزاييط، **المعنى المضمر في الخطاب اللغوي العربي، البنية والقيمة التنجيزية، مقاربة تداولية لسانية**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1996-1997

(2) إدريس مقبول، **الأسس الإبستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه**، عالم الكتب، ط1، عمان، 2007.

(3) من بين الكتب المترجمة في هذا المجال كتاب تحليل الخطاب لبراون ويول ومدخل إلى علم اللغة النصي **لفولفجانج هاينه من وديترو** والنص والخطاب والإجراء **لروبيرت دي** بوجراند **والمقاربة التداولية** لفرانسوز أرمنكو **والقاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان** لديكرو وسيشايفر **واللسانيات التداولية** للجيلالي دلاش **ومدخل إلى علم الدلالة اللساني** لهربرت بريكلي ناهيك عن الترجمات التي شملت الفكر الفلسفي البراجماتي الحديث.

أولا: التداولية في الفكر اللغوي الحديث

1- المصطلح والتعددية

إن الحديث عن **البراغماتية** في اللسانيات (التداولية) [1] يستوجب تمييزها عن مصطلح آخر استعمله البعض للدلالة على البراغماتية نفسها وهو **الذرائعية**. إذ تشير الكتابات المتخصصة في هذا الموضوع إلى أن **pragmatique** توجه معرفي يعنى بخصائص استعمال اللغة والدوافع النفسية للمتكلمين، وردود أفعال المستقبلين والنماذج الاجتماعية للخطاب وموضوعه، وذلك بمراعاة الخصائص التركيبية والدلالية[2] ثم تحولت فيما بعد مع "ج.ل أوستين" (J.Austin) إلى دراسة أفعال اللغة، ثم امتدت واتسعت لتشمل نماذج الاستعمال والتلفظ وشروط الصحة والتحليل الحواري. أما **الذرائعية (pragmatisme)** فهي نظرية تهتم بالفائدة العملية لفكرة ما من حيث هي معيار لصدقها. وهذا يعني أن هناك بونا شاسعا بين الاصطلاحين في الفكر اللساني والفلسفي الحديث مما يعني عدم جواز ترجمة مصطلح البراغماتية بالذرائعية؛ لأنها مدرسة فلسفية معروفة باسم يختلف هدفها عن الأولى، فهي تلح على المكون العملي والفاعل للإنسان بقصد بلوغ المعرفة، والمعرفة أداة عمل، والعمل بدوره يصبح غاية المعرفة. وقد انتقد "**كلوس**" (Klaoss) هذا التصور الذي يؤسس مبادئ الحقيقة

---

(1) يعود الفضل إلى الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن في وضعه لهذا المصطلح مقابلا للمصطلح الأجنبي براغماتية سنة 1970 دالا به على البراكسيس (praxis)! ولهذا المصطلح مقابلات عربية أخرى أقل شهرة في نظرنا مثل الذرائعية والنفعية والتخاطبية والمقاماتية والوظائفية لما يتضمنه مصطلح تداول من دلالة على التفاعل والواقعية والممارسة والتعالق ولها معان يسعى هذا العلم إلى استكشافها في نظام اللغة واستعمالها، أما المعنى المعجمي للتداولية فهو الانتقال من حال إلى أخرى، يقال دال يدول دوْلا وأدال الشيء جعله متداولا، وتداولت الأيدي الشيء، أخذته مرة تلو مرة، انظر ابن منظور، **لسان العرب**، مادة دول.

(2) L'aspect pragmatique du langage concerne les caracterestiques de son utilisation (motivations psychologiques des locuteures, reaction de sinterlocuteures, types socialises de discours, objet du discourse, etc), dictionnaire de linguistique, p 388.

والأخلاق على مصالح الفرد والزمرة الاجتماعية، ويرخص تطبيقه في الحياة العملية، وتسخيره المفرط من قبل الإمبريالية الأمريكية، يقول وليام جيمس (W.Jims) : " **الصحيح يكمن في ما هو حقيقي بالنسبة إلى سلوكنا** "[1]. هناك من يستعمل مصطلح التداولية للدلالة على البراغماتية وهي تعني عند بعضهم "البراكسيس"، وتهتم بإدماج السلوك اللغوي داخل نظرية الفعل، وتولي أهمية بالغة للجانب التواصلي للغة والتفاعل بين الأعضاء الحية[2]. إن أقدم تعريف للسانيات التداولية (البراغماتية) تعريف **شارل موريس** (C.Morris) سنة 1938 الذي يقرر فيه كونها جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات. وهذا تعريف واسع يتعدى المجال اللساني إلى السيميائي والمجال الإنساني إلى الحيواني والآلي. كما يعرفها **آن ماري دبير** (A.M.Dire) وفرانسواز ريكاناتي (F.Ricanati) بقولهما: "**التداولية هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية فهي إذن تهتم بالمعنى كالدلالية وبعض الأشكال اللسانية التي لا يتحدد معناها إلا من خلال استعمالها**[3]"، فهي تتطرق التداولية إلى اللغة الخطابية والتواصلية والاجتماعية معا، فاللغة استعمال بين شخصين للعلامات استنادا إلى قواعد موزعة تخضع لشروط إمكانية الخطاب. وفي الدرس النقدي العربي يعترضنا تعريف صلاح فضل لها، وهو أنها ذلك الفرع العلمي المتكون من مجموعة العلوم اللغوية التي تختص بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام[4]. فاللسانيات

---

(1) الجيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992، هامش، ص 54.

(2) فرانسواز أرمنكو، **المقاربة التداولية**، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986، ص 11، هذا ولابد من التمييز بين أنواع من التداولية لعل أهمها: التداولية التلفظية عند شارل موريس، والتداولية التخاطبية الممثلة بنظرية الفعل اللغوي لأوستن وسيريل والتداولية الحوارية، ينظر إدريس مقبول، **الأسس الإبستيمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه**، ص 263.

(3) François Recanati, naissance de la pragmatique, in quand dire c'est faire,p185.

(4) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 10.

التداولية تخصص لساني يدرس العلاقة بين مستخدمي الأدلة اللغوية (المرسل، المرسل إليه) وعلاقات التأثر والتأثير بينهما في ضوء ما ينتجانه من تحاور متصل، مما يعنى كونها علما تلفيقيا أو موسوعيا يجمع بين اختصاصات متعددة. فليست التداولية بهذه المفاهيم المتعددة علما لسانيا صرفا يقف عند البنية الظاهرة للغة، بل هي على ما يؤكده **جاك موشلار** (J.Moeschler) علم جديد للتواصل يسمح بوصف وتحليل وبناء إستراتجيات التخاطب اليومي والمتخصص بين المتكلمين في ظروف مختلفة[1].

2- التداولية بين النشأة والتحول

اللسانيات التداولية اسم جديد لطريقة قديمة في التفكير، بدأت معالمها تظهر في التفكير الفلسفي على يد **سقراط** ثم تبعه **أرسطو** والرواقيون بعد ذلك، لكنها لم تظهر إلى الوجود نظرية في الفلسفة إلا على يد **هربيرت بيركلي**، (H.Berkeley) فقد كشف عنها بطريقة لم يسبقه فيها فيلسوف آخر فيما تشير إليه الدراسات[2]. ثم توسعت في العقود الثلاثة الأخيرة تغذيها جملة من العلوم، أهمها الفلسفة التحليلية[3] والتي تمثل ركنها الركين على ما يذهب إليه (Francois Recanati)[4] واللسانيات، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس المعرفي، وعلم الاجتماع[5]. واللسانيات التداولية اتجاه جديد في دراسة اللغة يشارك في تنمية البحث فيه دارسون تجاوزوا بعض المفاهيم اللغوية التي سادت في الفترة الواقعة بين دروس **دي سوسير** (Saussure De) وكتابات **تشومسكي**

---

(1) جاك موشلار، **التداولية علم جديد في التواصل**، ص10، وانظر فان ديك، **النص والسياق**، ص13.

(2) حامد خليل، **المنطق البراغماتي عند شارلز بيرس**، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ص 196

(3) تنقسم الفلسفة التحليلية إلى ثلاثة تيارات أساسية هي: الوضعية المنطقية ويمثلها كارناب والظاهراتية اللسانية ويمثلها هوسرل وفلسفة اللغة العادية ويمثلها فتجنشتين، انظر:
Francois Recanati,naissance de la pragmatique,in quand dire c'est faire,p203.

(4) Francois Recanati, naissance de la pragmatique, in quand dire c'est faire, p185.

(5) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 25، وانظر إدريس مقبول، **الأسس الإبستيمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه**، ص267.

(Chomsky)، ذلك أنهم انكبوا على دراسة الأشكال الدلالية، لا الدالة، مكرسين المبدأ الوظيفي في اللغة من حيث هي انجاز فعلي[1] في السياقات التواصلية المختلفة، فاهتموا بالمقام اللغوي، وأصبحوا ينظرون في القول ويتساءلون عن علاقة اللغة بالكلام، وجدوى التفريق بينهما فيما عرضت له النظرية البنوية بتأثير من آراء **دي سوسير** (.Saussure De).هذا وتصنف اللسانيات التداولية داخل نظام علامي عام، له جذوره في مشروع شارل بيرس (C.Peirce) وبعض فلاسفة اللغة أمثال: موريس (Morris)، وكارناب (Carnap)[2]جون أوستن (J.Austin)، في محاضراته الملقاة على طلبة هارفارد في بداية الخمسينات من القرن العشرين. كما يعد كثير من الدارسين بيرس المؤسس الحقيقي لحركة البراغماتية في الإطار السيميائي والمنطقي.كما يقترن ذكرها عادة باسم "**وليام جيمس**" (William, James) (1842-1910) الذي يرى فيها نظرية فلسفية أكثر منها قاعدة منطقية. ولقد كانت التداولية في بداية الأمر إحدى الفروع الثلاثة المكونة للسيميولوجيا التي ترتكز على ثلاثة مكونات هي؛ علم التركيب وعلم الدلالة، والبراغماتية، (أداء الأفراد)؛ فبالنسبة إلى علم التركيب يمكن أن تدرس علاقة العلامات بعضها ببعض في شكل تركيبي صحيح، في حين يضطلع بوصف وتحليل علاقة العلامات بما تدل عليه، أما البراغماتية فوظيفتها تحليل علاقة العلامات بمستعمليها المؤولين لها. هذا ويعرف **موريس** (Morris) شكل "القاعدة البراغماتية" بشكل يوازي القاعدة التركيبية، والدلالية، حيث يقرر قيام القاعدة التركيبية بتحديد العلاقات بين الدوال، وتقوم القاعدة الدلالية بتثبيت الترابط بين الدوال والموضوعات، أما القاعدة البراغماتية فتحدد الشروط التي يكون فيها الدال علامة بالنسبة إلى المتحدث، وهكذا يمكننا وصف لغة ما بشكل شامل قائلين إن اللغة بحسب

---

(1) عدّ لفنسون وهو من التداوليين في كتابه البراغماتية هذا التوجه فرعا من نظرية الإنجاز مشيرا إلى ما قرره كاذر وفودور وغرايس و ولسون ينظر: Levinson. s. c, pragmatics, p5-35

(2) المرجع نفسه، ص 99.

المفهوم السيميائي التام للجملة هي عبارة عن مجموعة من الدوال بين شخصين ييسر استخدامها القواعد التركيبية والدلالية والبراغماتية(1). فإذا كان علم النحو يهتم بدراسة الخصائص الشكلية والبناءات اللغوية، فإن علم الدلالة يختص بدراسة العلاقات القائمة بين الماهيات اللغوية وبين العالم الخارجي، بينما لا تتوانى التداولية عن الغوص في متاهات المعاني لأن المعنى يضطرنا في بعض الصيغ اللغوية إلى العودة لدراسة الطريقة التي قام من خلالها المتحدث ببناء الجملة، فحينما يقوم المتحدث بلفظ جملة معينة، فإنه يحيل شئنا أم أبينا إلى واقع أو إلى حالة الأشياء أو الموضوعات التي يتحدث عنها، وقد لا يكون هذا الواقع ممثلا بالضرورة في الجملة وبالتالي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار سياق اللفظ والعناصر الداخلة في تركيب الجملة لكي يتم التمكن من فهم ما يريد المتحدث قوله، فمثلا عبارة "الآن" تدل على زمن وقوع اللفظ والضمير المتصل (التاء) في قلت يشير إلى شخص الذي يقوم بعملية اللفظ(2). نخلص في النهاية إلى أن النحو يعني بتوضيح الشروط المحددة والقواعد التي تضمن صياغة الأقوال الجيدة، وتهتم الدلالة بالشروط التي تجعل الأقوال مفهومة وقابلة للتفسير بينما التداولية هي العلم الذي يعني بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة، وناجحة، وملائمة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم. وإذا كانت الدلالة تستخدم مفهوما مجردا هو الواقع أي العالم الممكن فإن التداولية تستخدم مفهوما تجريديا يدل على الموقف التواصلي هو السياق، فمفهوم التداولية مرتبط بالسياق. وهذا ما عبر عنه في البلاغة القديمة

---

(1) هربرت بريكلي، **مقدمة إلى علم الدلالة الألسني**، ترجمة قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص 35، ومعلوم أن هناك توجها تداوليا يدرج الجانب التداولي في التركيب يعرف بالبراغماتكس عند **سادوك وموكان وروس وكوردن** في سياق الدعوة إلى تطعيم الدلالة التوليدية بمفاهيم من فلسفة اللغة، انظر إدريس مقبول، **الأسس الإبستيمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه**، ص296 نقلا عن:
Elmoutawakil, reflexion sur la theorie de la signification dans la linguistique arabe,pp279-288..

(2) هربرت بريكلي، **علم الدلالة الألسني**، ص 107 - 108.

بعبارة "مقتضى الحال" ومقولة "**لكل مقام مقال**". كما تنسب إلى **شيشرون الروماني** (Cicero) في كتابه عن الخطابة مقالته في أن الرجل البليغ يجب أن يقدم لكل شيء البراهين على حكمته، ويتكيف مع مختلف الظروف والشخصيات عليه إذن لكي يكون بليغا أن يكون جديرا بأن يجعل لكل مقام مقالا لغويا ملائما له[1]. ولما كانت التداولية اللسانية ممثلة لنظرية في أصول الاستعمال اللغوي فإن أهم الواجبات الملقاة على عاتقها لتحقيق ذلك لا تتأكد إلا من خلال عنايتها بالموضوعات التالي: 1-وصف المكونات التخاطبية في تعالقها ببعضها قصد تحقيق أغراض تبليغية معينة، 2- تحليل كيفية قيام الاستدلال المنطقي واللساني في العملية الكلامية بين شخصين أو مجموعة من الأشخاص 3- تحديد وتمييز أفضل أنواع الاتصال، وإبراز كفاءة النماذج الكلامية القائمة على الاستدلال أو الترميز، 4- دراسة المعنى في صلته بظروف الكلام[2].

3 ـ التداولية والبلاغة

تعرف البلاغة بأنها "فن القول بشكل عام" أو "فن الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارئ"، مما يجعلها مجرد أداة نفعية ذرائعية.وتعد البلاغة نظاما له بنية من الأشكال التصورية واللغوية يصلح لإحداث التأثير الذي ينشده المتكلم في موقف محدد. ويرى **ليتش** (Leech) أن البلاغة تداولية في صميمها إذ إنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحلان إشكالية علاقتهما باستخدام وسائل محددة للتأثير. غير أن دارسي التداولية يرون ضرورة تضييق مجال البلاغة باعتبارها أداة ذرائعية، فالتداولية إذن قاسم مشترك بين أبنية الاتصال النحوية والدلالية والبلاغية[3]. ثم ما لبثت التداولية أن نمت وتطورت

(1) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 71 - 79.

(2) مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب**، ص27، هذا وقد أشار **جيفري ليتش** إلى أن المقصود بالظروف المتخاطبين وسياق الملفوظ وأهداف الملفوظ، ينظر:
G.Leech,principles of pragmatics,p6.

(3) المرجع السابق، ص97.

وتوسع مجال اهتمامها بعد أن كانت مجالا من مجالات السيمياء وأصبح لها رواد كثر من لسانيين ومناطقة أسهموا في تطويرها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة.و مما يجب أن يشار إليه هاهنا أن التداولية بالرغم من صلتها باللسانيات إلا أنها ليست تطورا لبعض مناهجها الوصفية، إذ لا يوافق كثير من الدارسين على عدها نموذجا متفرعا عن البنيوية اللسانية، كما لا يصح عدها سلة مهملات لكل الموضوعات الهامشية في اللسانيات (la poubelle de linguistique)، وبالتالي سيكون من الممكن تمييز موضوعها الأثير والذي لم تول له البنيوية ولا سائر الاتجاهات المتفرعة عنها له بالا وهو موضوع الاستعمال اللغوي في التواصل من الناحية الاجتماعية والنفسية والمعرفية بشكل عام[1].

4 ـ اتجاهات التداولية في الفكر اللساني الحديث

استقى **بيرس** (Peirce) تسمية مصطلح "البراغماتية "من **كانط** (Kant) حيث ميز بين لفظ براغماتي ولفظ عملي، الذي ينطبق على القوانين الأخلاقية. أما البراغماتية بالنسبة إليه فهي منهج في التفكير لا نظرية فلسفية، ومنهج لتحديد معاني الألفاظ والمفاهيم، أو نظرية في معنى الإشارات لجأ إليها لمعرفة الواقع، والربط بينها وبين إثبات واقعية القوانين من ناحية، وبينها وبين نظريته النقدية في الإدراك السليم والفطري من ناحية أخرى، وبينها وبين نظريته في الاتصال من ناحية ثالثة. ولقد انتقل التأثير إليه في صياغة قاعدتها من العصر الوسيط فقد كان مطلعا على أعمال **جون دنيز سكوت** (J.D.Scot)، الذي ركز على الجانب العملي والتفكير التجريبي. هذا ويعني **بيرس** بالمنهج البرغماتي فن توضيح الأفكار مساويا بين معناها والوظائف التي تقوم بها، وتأثر أيضا بآراء **ين** (Yen) المتعلقة بتعريف المعتقد، وهو يعدّ الإنسان إلى الفعل، وقد كان على استعداد لعده أبا حقيقيا للتداولية البراغماتية[2].إن المتتبع لفكر **بيرس** البراغماتي يتأكد من تشكله عبر ثلاثة مراحل تمثل النشأة والتطور والنضج

(1) مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب**، ص26.
(2) حامد خليل، **المنطق البراغماتي عند شارل سندريس بيرس**، ص196

فبالنسبة إلى المرحلة الأولى يمكن القول بأنها عاينت ولادة البراغماتية عام 1878 حين كتب مقاله المشهور "**كيف نجعل أفكارنا واضحة؟**"، وهو مقال مرتبط بسابق له عنوانه "**تثبيت المعتقد**"، كتبه سنة 1877، معترضا فيه على رأي **بريكلي** (Berkeley) القائل بأن الطريقة الوحيدة لتقرير طبيعة المعنى المتميز لأي لفظ هي أن نسأل: هل نستطيع تعيين أية فكرة عملية تتطابق معه؟ فقد رأى أنه إذا لم يكن في مقدورنا ذلك فإن الحد أو اللفظ لا معنى له مهما كانت الفائدة التي تترتب عليه، وفي مقابل ذلك تمسك بأن الحد أو اللفظ المجرد لا معنى له إذا لم يكن في مقدورنا استخدامه، أو أن نقوم بفعل شيء بموجبه بطريقة ملائمة ومتميزة، ثم بعد هذا بعامين أضاف أن معنى أية فكرة يكمن بالنهاية في تأثيرها على أفعالنا[1]، والبراغماتية عنده تجعل التفكير في علاقة بالفعل لكنها تستبعد أن تكون مجموعة الأفعال المترتبة على اعتقادنا بالشيء، هي معنى ذلك الشيء. ومما ميز براغماتيته في هذه المرحلة أن معنى المفهوم ذو طبيعة عقلية وعامة، فالبراغماتية نظرية في معنى الأفكار، وهي ليست نظرية رسمية بل إجرائية، وهي إلى ذلك قاعدة منطقية من نوع خاص نستخدمها لتحديد معنى المفاهيم، أو توضيحها عند اعتقادنا لها[2]. ويمثل مظهر التطور في المرحلة الثانية ربطه بين البراغماتية والفينومينولوجيا (**الظاهراتية**)، مقررا كون المعيار الحقيقي للمعنى يجب ألا يشير إلى الفعل، وإنما إلى الغاية القصوى التي تحكم ذلك الفعل، وتوجهه، مناقشا هذه العلاقة في سبع مقالات، وسم مجموعها بـ: "**محاضرات في البراغماتية**"، عالج في الأولى الأخطاء التي وقع فيها بخصوص تعريفه المبكر للبراغماتية القائم على عده إياها نتاجا للمعتقد، خالصا إلى أنها بوصفها قاعدة في المعنى ترتبط بالاستدلال الفرضي، لأن الفكرة الجديدة هي الفكرة الوحيدة التي تحتاج إلى إيضاح وتفسير، وعلى هذا الأساس نظر إليها على أنها منطق الفرض. والواقع أن تحليل العلاقة بين البراغماتية، والفرض يبين أنه كان يعلق أهمية كبرى على

---

(1) المرجع نفسه، ص 198.
(2) حامد خليل، المنطق البراغماتي عند **شارل سندريس بيرس**، ص 203.

دور البراغماتية في الاستدلال. ويمكن ملاحظة وجود ثلاثة مستويات في معالجة **بيرس** للعلاقة بين الفرض والبراغماتية فهي من ناحية **مبدأ كافٍ للمعنى** تقترح القاعدة التي إذا كانت صحيحة لن تكون بحاجة إلى أية قاعدة أخرى، ولكي نسلم بالفرض بوصفه فرضا يفسر تفسيرا مقبولا الظواهر الأخرى، عليه أن ينتج نفس النتائج العملية المترتبة على الفرض المذكور في ظواهر أخرى، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لابد من تأكيد كونها (البراغماتية) مبدأ موجها **يرى بموجبه أن للفرض معنى** فقد قرر بيرس كونها القاعدة التي ترى أن لا يكون للتصور أي تأثير منطقي أو أي معنى آخر يميزه من تصور ثان إلى الحد الذي يستطيع تصورنا تعديل سلوكنا العملي بشكل مختلف عن التصور الثاني[1]، وأما المستوى الثالث فقد بين فيه أن دورها نحصر في تعيين الشروط الأساسية ليكون للفرض معنى، محددا بهذا أدوارها الثلاثة التي يتعين على الفرض تحقيقها لكي يكون له معنى، وهي تفسير الوقائع، والتوجيه إلى عادات للتوقع لا تخيب آمالا في المستقبل، وضرورة أن يكون الفرض قابلا للتحقق. ولقد تعلم من الأخلاق وعلم الجمال أن على البراغماتية أخذ الغاية على أنها الكل الذي يكون المعنى، وتبقى البرغماتية قاعدة خاصة في المنطق وليست جزءا من نظرية المنهج ولا هي مبدأ صريح واضح لتعيين معنى الفرض[2]. وفي الطور الثالث يقدم نظرية متكاملة ودروسه في المعنى كان فيها رائد العصر الحديث في هذا المجال، ويبدو أن اهتمامه الشديد بنظرية الإشارات في الفترة المتأخرة من حياته كان له الأثر الأكبر في التحول من الفهم الإجرائي للقاعدة البراغماتية إلى الفهم المنطقي الخالص فالبراغماتية في هذه المرحلة تطوير لنظريته المبكرة في الإشارات، ذلك أن شغله الشاغل انصب على اكتشاف طريقة يتم بموجبها الاتصال بين الناس على أساس إشاري بحت، فكان مسعاه يتجه إلى إيجاد طريقة جديدة لتحديد معنى الإشارة وقد بدت معالجته للبراغماتية من خلال مستويين مختلفين قليلا عن بعضهما يمثل الأول مقالان نشرهما عام 1905

(1) المرجع نفسه، ص 210.

(2) حامد خليل، **المنطق البراغماتي عند شارل سندريس بيرس**، ص 210 - 212.

بعنوان "**ما هي البراغماتية؟**" والثاني "**نتائج براغماتيزم**"، وأما المستوى الثاني فيمثله مقال " **نظرة في البراغماتزم** " 1906، مشيرا إلى أن براغماتيته تهدف إلى وضع حد للنزاع القائم في مسائل الميتافيزيقا والحقيقة أنه أعاد الطابع العقلي الذي سلبته براغماتية **وليام جيمس** (W.James) التي يمكن عدها حركة تمرد خطيرة ضد العقل، فجاء **بيرس** ناقلا التفكير البراغماتي من المحسوس والجزئي الذي حصره فيه التجريبيون الإنجليز إلى ميدان المعقول والعام دون أن يكون ذلك قد تم بطريقة تأملية خالصة على طريقة العقليين التقليدين بالإضافة إلى تصديه لمحاولات الوضعيين التي كانت ترمي إلى القضاء نهائيا على الميتافيزيقا ذلك حين رأى أن معنى المفهوم ينحصر فيما يمكن تحقيقه بشكل فعلي ومباشر فحسب[1]. أما بالنسبة إلى تصوره الخاص بالدليل فقائم على أنه إدراك بواسطة التفاعل بين الذوات أو النشاط السيميائي أي أن هذا يحصل أساسا بفضل الأدلة إذ إن الناس بينهم علاقة جد خاصة مع الأدلة التي تشكل رموزا تنهض بتمثيل الواقع الذي يحملهم على السعي والتحرر فلكي نبلور دلالة فكرة يجب علينا بكل بساطة تحديد العادات التي تولد هذه الأدلة ذلك أن السمة المميزة للعادة إنما تكمن في الكيفية التي تحملنا على العمل، ليس في تلك الظروف المحتملة فحسب، بل كذلك في الظروف الممكنة الحصول بل حتى في تلك التي يتعذر تصورها[2]. ومن هنا يصف **هابرماس** موقف **بيرس** العلمي باعتباره نوعا من إسقاط تجربة التطور العلمي صوب الجماعة الموجهة للجنس البشري وهذه العلاقة بين العلم والحياة أعيد طرحها في شكل حكمة ذكرها "**هابر ماس**" العلم بالنسبة إلينا شكل من أشكال الحياة"، والحياة التي تشمل على العلم لا يمكن إدراكها إلا بفضل نظام من الأدلة.إن الدليل أو الوحدة الممثلة هو شيء موجود من أجل شخص ما لغرض ما، وذلك على نحو من الأخطاء أي أنه يحدث في فكر هذا الشخص دليلا مساويا أو قد يحدث فيه دليلا أكثر تطورا، هذا الدليل الحدث يسمى مؤولا

(1) المرجع نفسه، ص 213 - 214.

(2) الجيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ص 8.

للدليل الأول، والدليل موجود هنا من أجل ما هو موضوعه لا من حيث علاقاته بل من حيث إحالته على نوع من الفكرة نسميها قاعدة الوحدة الممثلة. فالدليل يتوفر على علاقة ثلاثية الأبعاد: 1- يؤول فكرة، 2 - هو مجعول من أجل موضوع بعينه ويدل على نفس الشيء الذي يقوم بتأويله، 3- هو موجود على نحو من النوعية التي تضعه في علاقة مع موضوعه(1). وفي هذا السياق يميز بين **الإشارة والأيقونة والعلامة والرمز** فأما الأولى فهي هي ما يدل على أي شيء يتعين من جهة بموضوع، ويثير من جهة أخرى فكرة معينة في الذهن، وأما الثانية فهي تشير إلى موضوعها نتيجة اشتراكهما في خاصية معينة هي المشابهة، **فالتمثال هو إشارة إلى الشخص**، بينما تمثل العلامة الإشارة التي تشير إلى موضوعها نتيجة لوجود ترابط فيزيقي بينها وبينه كالدخان إشارة إلى وجود نار، وأما الرمز فإشارة لا تشير إلى صفات عامة في الموضوع مثل "فان" بالنسبة للإنسان(2). يمتاز الرمز بعلاقة الاعتباطية التي تربطه بموضوعه فنجد بالنسبة لموضوع معين عدة أدلة مختلفة في لغات مختلفة، أما الصفة الأيقونية للدليل فيتم الوقوف عليها من خلال تشبهها الصوري المحض بموضوعها، أما بالنسبة للأمارة فإنها تندرج في علاقة العلة بالمعلول فالدموع دليل الحزن(3)، ومن هنا تعد العلامة رمزا إذا كان ما تمثله ملازما لها عرفا، وتلك هي حالة علامة اللغة والكودات الثقافية، ويلازم العرف العلامة بالضبط كما يلازم النمط المدلول ويغطي الرمز عند **بيرس** الاعتباطية **السوسيرية** للعلامة، وتعد العلامة إشارة إذا كانت كل وحدة من مقابلاتها مرتبطة وجوديا بما هو مقياس فالعلامة وما تحيل عليه يكونان طرفا في وضعية وجودية واحدة. كما تقتسم العلامة والأيقونة بعض الخاصيات وتزودنا بخطاطات ورسومات المعماريين، وبذلك نجد للتوزيع الثلاثي الرمزي الإشاري والإشاري والأيقوني قيمة سيميائية.

أما الشخصية الثانية التي كان لها كبير الأثر في تشييد صرح البراغماتية

---

(1) المرجع نفسه، ص 9.

(2) حامد خليل، **المنطق البراغماتي عند تشارلز بيرس**، ص 271.

(3) الجيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ص 10.

الحديثة فهي شخصية **شارل موريس**، ويمكن هنا أن نتعرف على رؤيته الخاصة في موضوع الدليل من حيث النظر في طبيعته الوظيفية إذ تصوره صيرورات للسلوك فالجسم من حيث هو جسم يفعل في المحيط وينفعل به علما بأن وظيفة المحيط وأهميته عاملان حاسمان في إرضاء حاجاته، ومن ثم فإن هناك تفاعلا بين هذين العاملين، وتحتوي صيرورة الدليل - في نظره - على أربعة عناصر، أولها العنصر الذي يقوم مقام الدليل أو الناقل، وثانيه الذي يتم إحالة الدليل عليه (المدلول عليه)، وثالثها الأثر يحصل المرسل إليه والذي يبدو له وكأنه الدليل أو المؤول، هذا، ولا توجد هناك تراتبية تنظم هذه العناصر حال كونها تساهم في الصيرورة السيميائية، وهذه العناصر لصيرورة الدليل تمكن من استشراف ثلاثة توجهات للبحث النظري الأساسي وهذه التوجهات الثلاثة متداخلة فيما بينها أيما تداخل، فأثناء وصف السميائيات تفترض البراغماتية مسبقا كل من الدراسة التركيبية والدلالية لأن المناقشة الحصيفة السديدة لعلاقات الأدلة بمؤوليها تستلزم معرفة علاقات الأدلة بعضها ببعض وكذا علاقة الأدلة بالأشياء التي يحيل عليها المؤولين[1]، كما أسهم **كتلوب فريج** (Gottlob.Frege) من خلال دراسته المهمة **أسس علم الحساب** في تطوير المنظور البراغماتي من خلال تمييزه بين اللغة العلمية ولغة التواصل، وبين المظاهر المحددة للحقيقة والمظاهر غير المحددة، فبالنسبة إلى التمييز الأول يوضح أن اللغة الطبيعية قابلة لمعالجة دقيقة خاصة وأن بالإمكان استخلاص شروط عامة للتواصل، أما التمييز الثاني فضرورة تحديد الحقيقة تفرض ضرورة إدخال اعتبارات تداولية.

لقد ميز **فريج** بين المعنى والمرجع، فالمرجع هو الموضوع ذاته الذي نتكلم عنه بوساطة تعبير لساني، كما تم تحديد الدلالة عنده في ضوء تصاعد السياقية، و تصاعد الحقيقة المشروطة، إذ يقوم معنى الجمل على مفهوم شروط الحقيقة، فالإلمام بمعنى جملة ما يقتضي معرفة الشروط التي تتوفر حتى تكون

---

(1) الجيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ص 11.

حقيقة[1]، بالإضافة إلى تفريقه بين اسم العلم والمحمول الاسمي اللذين يشكلان القضية المنطقية الحملية، وبالنسبة إلى وظيفة المحمول يبين **فريج** (Gottlob.Frege) بأنها تصورية من حيث إسناد جملة من الصفات المتصورية إلى علم معين، هذا العلم يؤدي وظيفة إشارية بحتة من ناحية وغير قابل للاقتران بألفاظ التسوير "كبعض" و"كل" التي بإمكانها الاتصال بالمحمولات[2]. أما **لودفيج فيتجنشتاين** (L.Wittgenstein) فقد كرس جهوده في دراسة اللغة المثلى لوصف العالم، ثم انضم إلى الفلاسفة **إكسفورد** قصد دراسة اللغة الطبيعية، وتعتمد هذه الفلسفة ثلاثة مفاهيم أساسية هي الدلالة، والقاعدة وألعاب اللغة،، وفيما يلي عرض لأهم التصورات التداولية التي مثلتها فلسفته باعتبارها حلقة رئيسة من حلقات تطور الدرس التداولي الحديث.إن متابعة أفكار **فتجنشتين** (L.Wittgenstein) في الرسالة تهيأ لنا التعرف على أهم مقومات الفكر الفلسفي الوصفي الذي يكرس رؤية كونية متميزة تتحكمه فلسفة الذرية المنطقية[3]، وتحليل العالم واللغة، ذلك أن الهدف الرئيس من تأليف الرسالة هو نقد اللغة بمعنى تحليلها، فالفهم الخاطئ لحقيقة منطق اللغة هو الذي يقودنا إلى الوقوع في مشكلات مفهومية وإدراكية للعالم المحيط بنا.لقد قاده نظره إلى تحديد الأشياء بوصفها ذرية (نووية) مكونة لجوهر العالم، وهي تقابل الأسماء في نظام اللغة وسمتها الأساسة بساطتها وثباتها مما يعني قيام جوهر الوجود على العنصر الثابت المادي (الشيء) بالدرجة الأولى ما دامت الوقائع المركبة وفق أشكال معينة (علاقات) تحيل إلى التغير والزوال، كما يطرح في هذا السياق مكونات الشيء (صورة / محتوى) في حيثيات تحديد صورة العالم التي تعبر عن التشكلات الممكنة للأشياء في حين يعبر المحتوى على التشكلات الفعلية لها. لقد احتل موضوع "اللغة " في رسالته أهمية

---

(1) المرجع نفسه، ص 20 - 21.

(2) مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب**، ص19 وانظر محمود زيدان، **في فلسفة اللغة**، بيروت، دار النهضة العربية، سنة 1985، ص12.

(3) ماهر عبد القادر محمد علي، **فلسفة التحليل المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص230.

محورية ذلك أنه جمع من حيث المنهج الرؤية المنطقية والرؤية اللسانية، مما كان له كبير الأثر في بروز التيار التحليلي في دراسة اللغة، ونضج الفكر البراغماتي (التداولي) في اللسانيات الحديثة، وينطلق فيلسوفنا من الواقعة التالية: **اللغة تقبل التحليل إلى وقائع ذرية تمثلها الأسماء بوصفها مكونات نهائية**[1] .إلّا أن القضية الأولية في بساطتها تعبر عن تركيب وترابط من الأسماء، وهذا الترابط هو الذي يحدد معنى القضية وصورتها المنطقية، لكن ما هي حقيقة الأسماء التي يشير إليها التصور الفلسفي من خلال الرسالة؟ الظاهر أن الاسم المعين هو الموجود في قضية ما، وبالتالي وجوده عبر علاقته مع غيره هو الذي يحدد قيمته ومعناه في دلالته على الأشياء في العالم الخارجي مثل الكتاب فوق الطاولة فالكتاب والطاولة أسماء تشير إلى أشياء في العالم في حين لفظ " فوق" إلى علاقة، وبالتالي سيكون الاسم علامة أولية تعني الشيء والشيء هو معناه[2]. ويتناسب هذا التصور مع المبدأ المقرر في النظرية "**القضية**" رسم للوجود الخارجي[3]، وصدقها أو كذبها رهين مقارنتها بالوجود الخارجي وفق مبدأ المطابقة.إن اللغة التي يعنى **فتجنشتين** (L.Wittgenstein) بدرسها هي اللغة العادية فهي المعنية دون غيرها بمشكلة الغموض والوقوع في التناقض المعنوي[4]، ولعل أهم صور التناقض والغموض التي ناقشها في هذا السياق الزعم بإمكان اشتقاق معنى قضية أولية من أخرى، وفي سبل صورية المنطق والوصول به إلى أعلى درجات التحرير يوظف الرموز مقاربا منهج المناطقة الرمزيين للحدّ من أخطاء اللغة[5]، وليتسنّى له تحديد الفكر بصرامة تعبّر عن الأشياء الموجودة في العالم الخارجي، دون تناقض، ولعلّ اللجوء إلى الرمزية هو الذي أعطى بعدا تناظريا للعلاقة بين بنيتي اللغة والعالم في صلب نظريته التصورية مما سيجعل من الضروري القول بأن الوحدة اللغوية

---

(1) لودفيج فتجنشتين، **رسالة منطقية فلسفية**، ص21 و22.
(2) المرجع نفسه، ص73و86و102.
(3) عزمي إسلام، **لودفيج فتجنشتين**، ص161.
(4) ماهر عبد القادر محمد علي، **فلسفة التحليل المعاصر**، ص364.
(5) ماهر عبد القادر، **فلسفة العلوم**، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، 3/ 20.

البسيطة من ناحية التركيب على ترابط نسقي معين مناظرة لأبسط الوحدات التي ينقسم إليها العالم والممثلة في الواقعة الذرية المحيلة بدورها إلى الأشياء (الموجودات) المترابطة بكيفية معينة[1]، أي أن **كل اسم واحد يقابله شيء واحد والاسم الآخر يقابله شيء آخر ثم ترتبط هذه الأسماء بعضها ببعض بحيث يجيء الكل بمثابة رسم واحد تمثل الواقعة الذرية**[2]، **وعليه ستكون فكرة** التحق محكومة بمعياري المطابقة أو عدمها مع الواقع مما يسمح بإطلاق وصفي قضية صادقة أو كاذبة بالنظر إلى وجود الواقعة الذرية أو عدم وجودها، ومبدأ التحقق المشار إليه هو الذي يحدد المعنى القضوي عند فيلسوفنا[3].جدير بالذكر أن هذا المبدأ كان موضوع نقاش فلسفي مهم بين أحضان علماء **حلقة فينا** التي انظم إليها عدد غفير من عمالقة الفلسفة المعاصرة من أمثال **هانزهان** (Hanshan) **وجودل** (Godal) **وكارناب** (Carnap) **ويوهوس** (Wohos) **ونويراث** (Nouirath) **وفايزمان** (Faismane)...إلخ، الذين بلوروا نظرية الفلسفة الوضعية (**الوضعية المنطقية**) التي تقوم على اشتراط صواب العبارات.المشيرة إلى الواقع بالنظر إلى قابلية اختبارها بالحواس - كما سلف ذكره- من ناحية ومن ناحية ثانية عنايتهم بمنطقية العبارة في ضوء تحليل لغتها تحليلا منطقيا صرفا[4]، وعليه ستكون القضايا التجريبية هي القضايا الوحيدة من بين مجموع القضايا التي لها مدلول وجودي يمكن النظر إليها على أنها قضايا حقيقية لها معنى.لقد تم التمييز بين وظيفتين أساستين من زاوية نظر الفلسفة الوضعية هما[5]:

1 ـ الوظيفة المعرفية الاخبارية.

2 ـ الوظيفة التعبيرية الانفعالية.ففي حين تقوم اللغة بالوظيفة الإشارية للوقائع

---

(1) المرجع السابق، ص278.

(2) لودفيج فتجنشتين، **رسالة منطقية فلسفية**، ص311.

(3) يعود فضل صياغة هذا المبدأ إلى موريس شليك من حلقة فينا عام 1922.

(4) صلاح إسماعيل عبد الخالق، **المعنى والتحقق**، مجلة الفلسفة العربية، مجلد 2، عدد1، يونيو 1992، ص44.

(5) لفت **بياجيه** من السلوكيين إلى أهمية البعد الرمزي للغة، انظر عمر أوكان، **اللغة والخطاب**، إفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2001، ص11.

في العالم الخارجي محققة الوظيفة المعرفية تعمل في المستوى الشعري على نقل الأحاسيس والانفعالات نقلا مثيرا بالكلمات والعبارات المخاتلة للحقيقة في العالم الخارجي، مما يعني تمركز الدرس الفلسفي في محور الوظيفة المعرفية بسعيه إلى تحليل التركيب اللغوي الإشاري المناظر لحقائق الموجودات في العالم. وفي هذا السياق يميز الفلاسفة بين نوعين من العبارات في سياق تحليلهم لمقولة الصدق والكذب هما[1]:

أ ـ **العبارة التحليلية** التي تحيل إلى تحليل موضوع ما إلى عناصره دون أن تضيف شيئا جديدا[2].

ب ـ **العبارة التركيبية** التي تقوم أساسا على إضافة معرفة جديدة إلى مخزون التجارب الخاصة بالنظر إلى معيار تصديقها واقعيا، ومثالها: **كتاب التاريخ فوق المكتب في قاعة المحاضرات**، وبعبارة أبسط يمكن إقامة نوع من الموازنة بين القسمين محكها الاحتكام إلى الواقع العيني، فالعبارة التحليلية تكرارية يقينية بالضرورة بخاصة العبارات الرياضية مثل **1+1=2**، أما التركيبية فخاصة بمبدأ الحس والتحقق الواقعي (مبدأ المطابقة)، وبالتالي سيتم إقصاء أنواع من العبارات ليست بذات معنى في نظر الفلاسفة الوضعيين[3] مثل: عبارة الأمر والاستفهام، والتعجب، فهي غير قابلة للتجريب والاختبار، هذا وجدير بالذكر أن الفلاسفة كانوا قد ميزوا في إطار مناقشتهم لمبدأ التحقق الفروق بين مصطلحات جوهرية مثل: القضية والجملة والعبارة، وفي هذا السياق يقرر " آير" أن أي شكل من الكلمات ذي مغزى يشكل جملة، على أن ينظر إليها في وظيفتها الإخبارية من حيث كونها عبارة، أما القضية فتعبر عن الجمل التي تكون

(1) صلاح إسماعيل عبد الخالق، **المعنى والتحقق**، ص48 بتصرف، وانظر زكي نجيب محمود، **موقف من الميتافيزيقا**، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط2، 1983، ص79.

(2) يمنى طريف الخولي، **فلسفة العلم الحديث**، ص296.

(3) تم الاستغناء عن عبارات كثيرة جمالية وأخلاقية مما ترتب عنه إخراج علمي الأخلاق والجمال وكذا الميتافيزيقا من دائرة العلوم، انظر هانز ريشنباخ، **نشأة الفلسفة العلمية**، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، بيروت، 1979، ص40.

ذات معنى بصورة حرفية[1]. ولما كان مدار هذا الموضوع المعنى وكيفية تحققه في المنجز اللغوي، فإنّه من الضروري أن يشار بداية إلى كونه الموضوع الرئيس والمشترك لحقول معرفية مختلفة كاللسانيات وعلم النفس وعلم الاجتماع بل هو الموضوع المركزي لفلسفة القرن العشرين في العالم الإنجلوسكسوني على وجه التحديد[2] ثمة عقبات منهجية تتناول طريقة تناول هذا الموضوع وتحديد مبدئه الأساس بتعريف المعنى ذاته، إذ تشير النظريات الدلالية في الحقل اللساني إلى تمييز صريح بين معنى اللفظ المفرد ومعنى اللفظ المركب في مستوى ما نفهم منهما وما يدلان عليه، إلاّ أن دراستنا ستنصب على توصيف موقف" فتجنشتين" (L.Wittgenstein) من قضية المعنى في ضوء فلسفة التحليل اللغوي التي أسهم في تطويرها بمعية نخبة من فلاسفة العصر أمثال **راسل** (Russel)، **ومور** (Mur) **وشليك** (Chlak) **وكارناب** (Carnap) وغيرهم.إن الضرورة المنهجية والمعرفية تفرض علينا الإلمام بالتصور الفلسفي العام للمعنى عبر الإشارة إلى غموض كلمة "معنى" (meaning) في القطاعين اللساني والفلسفي على حد سواء، إلا أن متابعة فاحصة لمجمل سياقات استعمال الكلمة يكشف عن ورودها في سياق تحليل قصد المتكلم في الجمل[3]، وكذا المعنى الأخلاقي أو الجمالي في حدود الوظيفة التعبيرية (emotive)، كما يشير مصطلح معنى إلى علامة على الشيء، والعلاقة بموضوع ما (Objective). وفي هذا السياق ذهب " **نويل سميث** (N.Smith) إلى أن كلمة "معنى" غامضة وملبسة معا، فالقول بأن الكلمة ذات معنى ليس يعني القول بأنها تشير إلى شيء ما[4]، وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أنه

(1) صلاح إسماعيل عبد الخالق، **المعنى والتحقق**، ص52.

(2) صلاح إسماعيل عبد الخالق، **التحليل اللغوي عند مدرسة إكسفورد**، ص241.

(3) صلاح إسماعيل عبد الحق، **المعنى والتحقق**، ص63 نقلا عن:

G:Rule, meaning and necessity discussion of ruclaff carnap, philosophy.volx iv, 1949, p69, 70.

(4) المرجع نفسه، ص65.

ربما لا يكون التعريف كافيا لتحديد المعنى وتفسير القضايا فيلجأ إلى التعريف الإشاري، فهذا المنهج لا يمكن أن يلبي حاجة المتعلم إلى فهم القضايا والعبارات بخاصة إذا كانت حال المتعلم من الجهل قد بلغت ذروتها بأن لا يعرف صورة الشيء الذي يقصده المعلم حين يشير به إليه [1] بقوله: **إنها تمطر** ويكون المتعلم جاهلا تماما بمعنى ما تشير إليه الكلمة لا يلزم أنه هو المعنى المقصود وربما ينسجم هذا الطرح مع ما تبناه لاحقا **لودفيج** تعديلاته على النظرية التصويرية، فقد أنكر الفكرة القائلة بأن الاسم يعني الشيء والشيء هو معنا، مما يكرس وظيفية اللغة ممثلة بالتسمية[2]، هذا ولم ينقطع الدرس الفلسفي عبر مسارات التحليل اللغوي للمقولات الفلسفية بعامة والمنطقية بخاصة، فقد اجتهد **سقرط** (Socrate) في تحليل بعض معاني الأخلاقية لفئة من الأسماء، كما أولع **الفيتاغوريون** بتغيرات اشتقاقية لأسماء شعرية تطلق على آلهة ما[3]، ويصور لنا **بتراند راسل** أهمية الجدال القائم بين مختلف المدارس الفلسفية القديمة بشأن علاقة اللغة بالفكر والوجود، فيقول: " **لن تجد تفكيرا بغير شيء موجود يدور حوله الكلام، لأنه إذا ما أمكن استعمال كلمة استعمالا مفيدا وجب أن تعني شيئا ما لا أن تكون بغير شيء تعنيه، وعلى ذلك فما تعنيه الكلمة لابد أن يكون موجودا بمعنى من معاني الوجود**[4] **وعمل أفلاطون** (Platon) في بلورته، وقد كان مولعا إلى حد بعيد بالتحليل الاشتقاقي الذي ورثه عن أستاذه **قراطيلوس** (Cratilos)، وبالمثل اقتدى تلميذه أرسطو (Aristotle) الذي سلك مسلكا تجريبيا في تحليل الأسماء المنطقية التي تثبت علاقة اللغة بالفكر من ناحية والفكر بالأشياء من ناحية ثانية[5] وفي فترات لاحقة

---

(1) المرجع السابق، ص55.

(2) صلاح إسماعيل عبد الحق، **التحليل اللغوي عند مدرسة إكسفورد**، ص117.

(3) الطاهر وعزيز، **المناهج الفلسفية**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، الدار البيضاء، المغرب، ص64.

(4) B.Russel,la methode scientifique philosophie,Paris,Payot,1971,1/91-92.

(5) إميل بوترو، **فلسفة كانط**، الهيئة المصرية العامة، ترجمة عثمان أمين، 1972، ص93.

يحدثنا **هايدجر** (Heidegger) عن نوع من اللعب يقوم على الألفاظ تتحكمه كينونة اللغة، التي تلعب بالإنسان وقدر وجوده منذ عهد بعيد[(1)]، ولا يخفى ما لهذا التصور من علاقات وشيجة بمفهوم اللعبة (game) عند فتجنشتين (L.Wittgenstein) في الفلسفة الحديثة، ويذهب كثير من الدارسين إلى أن **فريج** (Frege) هو المنظر الأول للفلسفة التحليلية في الجامعة الألمانية من خلال دروسه عن الاسم العلم والاسم المحمول، وكان لكتابه: أسس علم الحساب بالغ الأثر في بناء هذا التوجه المعرفي الجديد في البلاد الأوربية[(2)]، فقد بين فريج أن المحمول يقوم بوظيفة التصور من خلال إسناد صفات وظيفة الاسم العلم الذي يشير في مستواه إلى شيئ فرد معين[(3)]، وبوجه عام فإن الفلسفة في العصر الحديث وخلافا لما مضى وعبر تياراتها المختلفة اتخذت من اللغة موضوعا عاما لها في صلب تحليلها للقضايا الفلسفية وتعميق البحث فيها[(4)]. يعد **فتجنشتين** (L.Wittgenstein) القاعدة لعبة من ألعاب اللغة في صلب الممارسة الاجتماعية للتواصل، وهي قواعد تمتاز بالدينامية والحركية والحرية مثلها مثل قواعد لعب كرة التنس، فإن كان اللاعبان يخضعان لقواعد عرفية تميز لعبهما عن لعب شخصين آخرين يلعبان كرة الطاولة أو القدم إلا أنهما حران في اختيار ما يناسبهما لتحقيق التميز والغلبة إذ لا شيء يمنع مثلا من القفز قفزات مختلفة الارتفاع للحصول على الكرة فالقواعد الحرة هي التي تفسح المجال للمتكلمين كي يعبروا عن أفكارهم وأحاسيسهم بطرق مختلفة

---

(1) الظاهر وعزيز، **المناهج الفلسفية**، ص73، وانظر في هذا المقام دراسة بشارة صارجي، **الاختبار التنظيري، -التفسيري للغة عند هيدغر**، مجلة الفكر العربي المعاصر، ة 18/ 19، سنة 1982، ص52.

(2) محمود زيدان، **مناهج البحث الفلسفي**، منشورات جامعة بيروت العربية، 1974، ص75، وانظر: **في فلسفة اللغة**، دار النهضة العربية، 1985، ص12-13.

(3) مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب**، ص19.

(4) تتوزع الفلسفة الحديثة على تيارات كبرى هي: الوضعية المنطقية بزعامة كارناب والظاهراتية بزعامة هوسرل وفلسفة اللغة العادية بريادة فتجنشتين، انظر:
Francois Recanati,naissance de la pragmatique,p185203².

ضمن سنن لغوية متضامنة[1]. وفي سياق ضبط مفهوم النظرية يشير إلى أن مبدأ الشك غير وارد بالنسبة إلى ألعاب اللغة، فعندما يتعلم الطفل اللغة فإنه يتعلم في الوقت نفسه ما هو جدير بالنظر فيه، وما ليس كذلك، فتعلمه بأن هناك خزانة في الغرفة مجرد من تعلمه الشك فيما إذا كان ما سيراه مستقبلا هو دائما خزانة أو خدعة بصرية، وهي نفس الحال بالنسبة إلى اللعبة: أدخل من الباب في حال النداء، فإنه من المستحيل التصور بأن الإقدام على الشك بأن هناك بابا حقا ممكن، هذا ويذكر هذا الفيلسوف ثلة من الألعاب اللغوية التي تعبر عن تعدد الاستخدام اللغوي وطرائقه المتنوعة في التبليغ والتواصل بوجه عام، لعل أهمها:

1 - الأمر والعمل بموجب أوامر.

2 - إنتاج وضع شيء حسب أوصاف.

3 - وصف شيء بحسب مظهره أو مقاسه.

4 - وصف حدث ما.

5 - الإدلاء بفرضيات إزاء هذا الحدث.

6 - وضع فرضيات واختبارها.

7 - تمثيل نتائج تجربة ما بواسطة الجداول والخطاطات.

8 - ابتكار حكاية، القراءة.

9 - تمثيل مسرحية.

10 - الغناء في صلب حلقة.

11 - فك أحجية.

12 - المزاح، سرد حكاية.

13 - الترجمة من لغة إلى أخرى.

---

(1) الجيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ص19 وانظر صلاح إسماعيل عبد الحق، **التحليل اللغوي عند فلاسفة إكسفورد**، ص121.

14 ـ الرجاء، الشكر، التحية[1].

فيستقيم مفهوم **اللعبة اللغوية** مع البعد الإنساني للغة بوصفها ممارسة يومية متواصلة تحقق المعرفة الإنسانية عبر مسارات شكلية متنوعة ومتكاملة في الآن نفسه. بل إنه يمكن تصور اللغة، على حد تعبيره، مدينة قديمة، أو متاهة من الأزقة والمساحات والمنازل القديمة والجديدة التي بها إضافات من أحقاب مختلفة وكل محاط بسلسلة من الضواحي ذوات أزقة مستوية ومنتظمة بها منازل موحدة الشكل[2]. إن هذا التصور التداولي للغة بوصفها نشاطا جمعيا يماثل المباريات الرياضية بحثّ المستعمل على تعلم قواعدها التي تجعل منها الفاعلية الاجتماعية الأم في حياة الإنسان[3]، كما أن الاهتمام الفلسفي بدراسة قواعد اللعبة اللغوية يهدف إلى توضيح وتمييز ما هو كلام ذو معنى عن اللغو الذي لا يصدقه الواقع الوجودي[4]. لقد كان كتاب "بحوث فلسفية" خير مثال عن التطور المعرفي والمنهجي في فكره بانتقاله من موقع المتعامل مع اللغة بوصفها مجرد آلة تقرر الوقائع بوساطة التصوير إلى دراسة المظاهر العامة للاتصال بين القائمين على استعمال اللغة، مقاربا في هذا التصور التداولي (البراجماتي) الذي قدم له "**وليم جيمس**" و "**جون ديوي**" وغيرهما[5]. وفي سياق تفسيره – كما سلف- لمفهوم اللعبة يؤكد أنه من المهم في فهمنا للغة أن ندرس الهدف أو القصد الذي نرمي إليه من وراء استخدامنا لكلمة معينة في سياق الحديث، ناظرين إلى الطريقة العملية التي نستخدم بها اللغة في صميم حياتنا الاعتيادية[6]، يقول: " **إن المعنى الذي يقصده أي فرد منا بأية كلمة، لا ينكشف لنا إلا من خلال الأشياء التي يطبق عليها أو لا يطبق، تلك الكلمة،**

(1) الجيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ص20.
(2) محمود أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، دار المعرفة الجامعة، لإسكندرية، د ط، سنة2002، ص22.
(3) يمنى طريف الخولي، **فلسفة العلم في القرن العشرين**، ص267.
(4) المرجع نفسه، ص268.
(5) فؤاد كامل، **أعلام الفكر الفلسفي**، ص79.
(6) المرجع نفسه، ص80.

اعني من خلال المواقف التي تستخدم في سياقها تكتيك ذلك اللفظ. فالمرء حين يفكر فيما يقوله، فإنه لا يفعل شيئا أكثر من كونه يعني ما يقوله"(1)، وهذا يؤكد البعد التداولي الحر للاستخدام اللغوي "المعنى هو الاستعمال(2) Meaning is use ". ومن الضروري أن يشار هنا إلى أن إدراك التنوع بين الألعاب يجعل مفهوم اللعبة ذاته مفهوما مفيدا بالنسبة إلى إبراز التنوعات والاختلافات اللغوية في التداول(3)، كما يبرز **فتجنشتين** (L.Wittgenstein) ما لهذه الألعاب من أهمية في تعلم الأطفال للغتهم الأم، ففي ضوئها تنطق كلمة ما مرارا مع وجود ما تشير إليه، فيترسخ معناها في ذهن المتعلم المبتدىء. ويضيف إلى مفهوم اللعبة مفهوما آخر هو " الأداة" (instrument) ليؤكد من خلال تنوع الأدوات الموجودة في صندوق ما تنوع الاستعمالات اللغوية في التواصل، كما يحلو له معروفة سلفا، تماما مثل ما يحصل في " غرفة قيادة القاطرة" إذ نرى مقبض تبدو بأسرها متشابهة تقريبا، ولكن الأول وظيفته تنظيم فتحة القمام، وأما الثاني فهو مقبض المفتاح الكهربائي الذي له وظيفتان مؤثرتان، وأما الثالث فهو للفرملة في حين يمثل الرابع مقبض المضخة(4). إذا تساءلنا أخيرا لماذا اهتم **فتجنشتين** (L.Wittgenstein) بدراسة ألعاب اللغة، فإن الجواب هو سعيه الدءوب إلى توضيح المعنى، وإبراز الفروق بين الكلام ذي المعنى واللغو الذي يخلو من المعنى، وفي هذا يقول: "عندما يستعمل الفلاسفة كلمة "معرفة" و "الوجود" و "الشيء" والأنا " والقضية" و "الاسم"، ويحاولون إدراك ماهية المسألة، فيجب على الواحد منهم أن يسأل نفسه دائما: هل يتم استعمال الكلمة بالفعل دائما بهذه الطريقة في لعبة اللغة التي هي موضعها الأصلي؟ وما نفعله هو إعادة

(1) المرجع نفسه، ص81.

(2) محمود فهمي زيدان، **في فلسفة اللغة**، ص56 وانظر فؤاد كامل وآخرين، **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، القاهرة، 1963،)، ص212.

(3) صلاح إسماعيل عبد الحق، **التحليل اللغوي عند فلاسفة إكسفورد**، ص120.

(4) المرجع نفسه، ص123.

الكلمات من استعمالها الميتافيزيقي إلى استعمالها في الحياة اليومية»[1]، قد أفاد **فيتجنشتاين**(L.Wittgenstein) أنه لا يجب الخلط بين المعنى المحصل والمعنى المقدر، لأن هذا يعني الخلط بين الجملة والقول كما حدد معنى الجملة الحقيقي الذي يمكن مشاهدته والتحقق منه في صلب الممارسة اليومية لألعاب اللغة.و بالنسبة إلى **القاعدة** فإنه يجب النظر في هذا المفهوم من حيث وجوهه الاجتماعية والاستبدالية والنحوية، فوجه القاعدة الاجتماعية يكمن في أنها تستدرج إلى التواضع والاصطلاح أي أن استخدام الأدلة يمتثل إلى القاعدة فإتباع قاعدة ما و إعطاء معلومة وأمر، ولعب الشطرنج كلها ممارسات أي تقاليد ومؤسسات[2]، ويفهم تصوره على أنه يجب على كل من يشارك في لعبة اللغة أن يمتثل للقواعد الأساسية أي الاصطلاحات الاجتماعية، كما لا يجب أن يجهل بعض القواعد غير الأساسية (القواعد الفردية) فهي نماذج ومثل صالحة لعدد كبير من الأحوال والمتكلمين تسمح بتنويع النشاط اللغوي، كما يبين أن الشك غير وارد في ألعاب اللغة والأهم هو أن لا تثبت التجربة العكس فيما بعد، فتصور اللعبة اللغوية التالية: عندما أناديك: أدخل من الباب، ففي جميع الأحوال الحياة العادية يبدو الإقدام على الشك بأن هناك بابا حقا ضربا من المستحيلات. فاللعبة اللغوية تشبه شكلا من أشكال الحياة أي أنه لا توجد طريقة واحدة لاستخدام جملة ما بل ثمة عدد لا حصر له من الطرق (الأمر، الوصف، التمثيل، الغناء، المزاح، الشكر، التحية، . . .الخ). ويمثل مسعاه عموما في شرح كيفية اشتغال الكلمات في التجربة وتبيان تطور الألعاب اللغوية بتطور النشاطات الاجتماعية، وهكذا، تشكل هذه الألعاب طرائق يتعلم الأطفال بوساطتها لغتهم الأم وكيفية الاندماج في المجتمع.كما يضع **فيتجنشتاين** (L.Wittgenstein) التواصلية محل استبدال التعبيرية مشدد على أهمية الاستعمال قائلا عن ذلك: ما الذي يعطي الحياة للعلامة؟ إنها تعيش خلال الاستعمال[3]. ومن هنا فالأمر لا يتعلق فقط باستعمال كلمة في جملة،

---

(1) لودفيج فتجنشتين، **رسالة منطقية فلسفية**، ص163.

(2) جيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ص 18 - 19.

(3) فرانسواز أرمنكو، **المقاربة التداولية**، ص 22.

بل باستعمال الجمل في المواقف المحسوسة، أي مواقف الفعل فليس الهدف في اللغة هو الفهم والتمثيل بل هو ممارسة وتأثير الفعل، ذلك أنه بدون لغة لن نتمكن من التأثير في الآخرين بطريقة أو بأخرى[1]، وقد كشف الطابع الجوهري لتطبيق تداخل الخطابات، وتبقى ألعاب اللغة عمومية كلية ودون تاريخية، وتظل مفاهيمها إشكالية بشكل واسع تتميز بغرابة التفاعل الشفوي في مكونات المعنى حسب "**فرانسيس جاك**"[2] (F.Jaque). كما يمكن أن يشار في هذا المقام التأريخي إلى جهود كل من **كارناب** (Carnap)[3] وباهو سيابارهيبل (B.S.Bar hillel)، فالأول يقرر أن طابع البراغماتية (التداولية)قضية هامشية، كما يرى أن التداولية كانت علما تجريبيا مميزا بين السيميائية المحظة والسيميائية الوصفية مع إعلانه عدم إمكانية إدراكه لتداولية محظة. وتتأسس كل دراسة لسانية، وكل دراسة للأحداث في ارتباطها باللغة على التداولية، كما يرى أن التحليل الفيزيولوجي للسياقات تكون فيه الأعضاء الصوتية والجهاز العصبي قاعدة في علاقته بالنشاطات الشفوية. فالتحليل السيكولوجي للعلاقات بين السلوك الشفوي والسلوكات الأخرى والدراسات السيكولوجية لمختلف المعاني المصاحبة لنفس الكلمة عند مختلف الأفراد والدراسات السوسيولوجية لطرق الكلام واختلافاتها بحسب الجماعات والأعمار والطبقات الاجتماعية ودراسة الطرق المستعملة من طرف العلماء لتسجيل نتائج تجاربهم... الخ[4].

وحين يقرر كون التداولية قاعدة كل اللسانيات فهي بالنسبة إليه درس

---

(1) فرانسواز أرمنكو، **المقاربة التداولية**، ص 23.

(2) المرجع نفسه، ص 23 - 24.

(3) حلقة فيينا: نادٍ يتكون من فلاسفة ومناطقة ورياضيين، وقد سعوا إلى ابتكار لغة واصفة مشتركة لكل المجالات العلمية تسمح بإجراء تحليل صارم. وقد قادهم هذا المسعى إلى النظر في اللغة - الموضوع قبل كل شيء - ذلك أن **فيتجنشتاين** كان يرى أن الاستعمال هو الذي يوفر معنى القول، وقبل الحرب العالمية الثانية غادر أعضاء هذا النادي بلادهم واستقروا في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد وضع هذا النادي التجريبية المنطقية التي تقوم فكرتها الأساسية على قصر المشاكل والقضايا الفلسفية لدراسة صور الجمل المنطقية.

(4) المرجع نفسه، ص 34.

تجريبي يعارض بالمنطق إذ يتأسس النحو الوصفي للدلالة على معارف تداولية، فالدلالة الوصفية (الدراسة التجريبية للطوابع الدلالية للغات التاريخية) تعد جزءا من التداولية، إلا أن المناطقة هم الذين يجعلون من التداولية درسا شكليا أساسيا.ويلاحظ **بارهييل**(B.S.Bar hillel)في مقاله الرائد الذي نشر سنة 1954 أن **كارناب** (Carnap) يعدّ المنطقي الوحيد الذي يشير بشكل مباشر إلى أن اللغات الاصطناعية التي يدرسها المنطقي بطريقة أصبح معها السياق التداولي لإنتاج جملها دون أهمية تذكر. ولاحظ أيضا أنه ميّز بين نمطين من الخضوع للسياق أحدهما غير أساسي حين يكون السياق الدقيق لجملة ما مكونا من الجمل التي تليها، وثانيهما أساسي حين يكون السياق الدقيق خارج اللسانيات. ويحكم هذا التقيد المباشر عند المناطقة الآخرين الخاص باللغات غير الإشارية فإن النمو الملحوظ للنحو المنطقي والدلالة المنطقية خلال العقدين الآخرين لم يكن له سوى أهمية محدودة في دراسة اللغات الإشارية، وتعود قيود **كارناب** إلى سببين إذ تكفي في البداية اللغات غير الإشارية في تشكيل العلوم، وفي الدرجة الثانية يعد منطق اللغات غير الإشارية ضعيفا.ويمكن أن يشار أيضا إلى **برنامج هانسون (1974)**(Hansson) الذي يمثل إسهاما لا ينكر في تطوير التداولية، وهو أول من حاول التوحيد النسقي لها، بتمييزه لثلاث درجات منها هي[1]:

أ ـ **تداولية الدرجة الأولى**: هي دراسة للرموز تراعي المخاطبين ومحددات الفضاء والزمن وتندرج ضمن هذه التداولية أطروحة **بول كوشي**، ومعالجة الرموز الإشارية عند **بارهييل** (B.S.Bar hillel) والمحاولة الإختزالية لرسلÛ(russel)

ب ـ **تداولية الدرجة الثانية**: (المعنى الحرفي والمعنى المتواصل) هي دراسة طريقة تعبير القضايا في ارتباطها بالجملة المتلفظ بها في الحالات المهمة إذ على القضية المعبر عنها تمييز الدلالة الحرفية للجملة وسياقها هو سياق بالمعنى الواسع عند "**ستالناكر**" (Stalinker) أي أنه يمتد إلى ما يحدس به

(1) فرانسواز أرمنيكو، المقاربة التداولية، ص38

المخاطبون ضمن هذا النوع من التداولية: التضمين والاقتضاء والمعنى الحرفي والمعنى السياقي من وجهة نظر سيرل، المعنى الحرفي والمعنى الموضوعي من جهة نظر **دي كرو**(Ducrot).

ج ـ **تداولية الدرجة الثالثة**: هي نظرية أفعال اللغة، ويتعلق الأمر بمعرفة ما تم من خلال استعمال بعض الأشكال اللسانية، فأفعال اللغة مسجلة لسانيا، وهذا ما سنفصل له القول في الفقرات الموالية.

ثانيا: نظـرية الأفعال اللغوية (Acte de parole) بين النشأة والتّحول

1 ـ مهاد تاريخي

استمر فلاسفة **كامبرديج** في تحليلاتهم للمشكلات الفلسفية من زاوية لغوية إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبعدها انتقل مركز التحليل إلى أكسفورد متخذا طورا جديدا ينصب على تحليل اللغة الجارية بين الناس مع **جيلبرت رايل** (J.Rail) **وجان أوستن** (Austin) **وبيتر ستراوسن** (Straosin)[1]. واتساقا مع خطة البحث فإن التركيز على توصيف نظرية أفعال الكلام **لأوستن** (Austin) من حيث هي المحطة الثانية للتيار التحليلي في دراسته لصور الاستخدام اللغوية بعد الانفلات من قيود المنطق التي وضعها المؤسسون الأوائل إلى دراسة كلام الناس في عمومه وتحليله دون الاكتفاء. بالعبارات العلمية، ويأتي الحديث عن **أوستين** (Austin) بالذات لأنه قام بتأثير من **فتجنشتين** (L.Wittgenstein) بالرد على فلاسفة الوضعية في محاضراته التي ألقاها في **أكسفورد** ما بين سنتي (1952-1954)، ومحاضرات أخرى في **هارفارد** سنة 1955، والتي اختار لها جامعها **إرمسون** (Ermsson) سنة 1960 عنوانا مميزا هو: كيف نصنع الأشياء بالكلمات[2] (How to do things with word?). وتأتي أهمية ردوده في رفضه أن تكون اللغة مجرد وصف للوقائع الخارجية يحكم على مقولاتها بالصدق أو

(1) يمنى طريف الخولي، **فلسفة العلم الحديث**، ص288.

(2) نشر كتاب أوستن بالفرنسية سنة 1970، وقد أعتمد البحث النص في صورته الفرنسية.

الكذب بالنظر إلى المطابقة أو عدمها، عادّا ذلك الموقف الفلسفي **مغالطة وصفية** بخاصة إذا نظرنا إلى كم هائل من العبارات التي لا تصف العالم، ولا تقرر حقيقة إنما تنجز فعلا وتوقع عملا[1]. إن تناول أوستن للغة من زاوية تجريبية قاده إلى عدها شيئا" متصلا اتصالا وثيقا بالطبيعة البشرية في جانبيها الرئيسين وهي: القوة الإبداعية والقدرة العقلية التي تتحكم في رسم بنية العالم[2].

2 ـ الأفعال الكلامية عند أوستن وسيريل

ميز **أوستن** (Austin) بين نوعين من الأفعال[3]:

1 ـ أفعال إخبارية تقريرية وصفية يمكن أن نحكم عليها بالصدق أو الكذب (constative).

2 ـ أفعال أدائية إنجازية (performative) يمكن أن تكون موفقة أو غير موفقة، مثل: التسمية والوصية والاعتذار والرهان والنصح والوعد... ولابد أن تحقق هذه الأفعال الأدائية جملة من الشروط حتى تكون موفقة، وزعها **أوستن** على نوعين هما: **الشروط التكوينية (الملاءمة)**، ويمكن تلخيصها فيما يلي:

1 ـ وجود إجراء عرفي مقبول اجتماعيا كالزواج والطلاق.

2 ـ تضمن الإجراء نطقا لكلمات معينة من طرف أشخاص معينين في ظروف معينة.

3 ـ أن يكون الشخص المنجز مؤهلا لانجاز الفعل وأن يكون تنفيذه صحيحا وكاملا.

وأما **الشروط القياسية**، فليست لازمة لأداء الفعل بل هي مكملة له، لتحقيق صورته المثالية الخالية من العيوب والإساءات، وهي[4]:

---

(1) Francois Recanati, naissance de la pragmatique, in qûand dire c'est faire, p185.

(2) صلاح إسماعيل عبد الحق، **التحليل اللغوي عند مدرسة إكسفورد**، ص137.

(3) acte de parole,on appelle acte de parole l enonce effectivement realise par un locuteur determine dans une situation donnee, dictionnaire de linguistique, p8.

(4) صلاح إسماعيل عبد الحق، **التحليل اللغوي عند مدرسة إكسفورد**، ص143.

أ- أن يكون المشارك في الفعل صادقا في أفكاره ومشاعره ونواياه.

ب- أن يلتزم بما يلزم نفسه به. إلا أن هذا التقسيم لم يقنع أوستن لما رأى نوعا من التداخل بين النوعين في مستوى التداول اللساني، وفي سبيل تعديل رؤيته تلك راح يحلل ويصف بنية الفعل الكلامي نفسه فبان له تكونه من ثلاثة أفعال بسيطة هي[1]:

أ- الفعل اللفظي (النطقي) (acte locutoire) يمثله انتظام الأصوات المنطوقة في السلسلة الكلامية وفق تأليف نحوي يحقق معنى يحيل إلى مرجع معلوم.

ب- الفعل الإنجازي (acte illocutoire) يمثله المعنى الإضافي المؤدى خلف المعنى الأصلي أو الحرفي (المتضمن في القول).

ج- **الفعل التأثيري (acte perlocutoire)** (الناتج عن القول) الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في التسامح سواء كان سلوكيا ظاهرا أو لغويا.هذا ووجه **أوستن** (Austin) نظره إلى الفعل الإنجازي فهو صلب العملية اللسانية كلها، وراح يبحث عن أصناف تتفرع عنه في ضوء قياس القوة الإنجازية للفعل المؤدي (La force illocutoire)، وفيما يلي مخطط عام لأهم الأنواع التي توصل إليها **أوستن** (Austin) :

الأحكام	القرارات	التعهد	السلوك	الإيضاح
Verdictive	Executive	Commissive	behabitive	Expositive
قرار قضائي	الإذن	الوعد	اعتذار	الاعتراض
محاكمة	الطرد	الضمان	شكر	تشكيك
	التعيين	التعاقد	مواساة	إنكار
	الحرمان	القسم	تحدي	موافقة
				تصريب
				تخطئة

(1) عبد القادر قنيني، أوستن، **نظرية أفعال الكلام**، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، 1991، ص123.

3- تطور النظرية الإنجازية مع ج سيريل(Searle)

إذا كان فضل السبق والتأسيس يعود إلى أوستن في إرساء نظرية الفعل الكلامي فإن لسيريل (Searle) دورا لا ينكر في تطوير مفاهيم ضرورية[1] كالفعل الإنجازي من حيث هو الوحدة الصغرى في الاتصال والتحليل اللساني[2]، ومفهوم القوة الإنجازية، وكذا إبراز دليل القوة الإنجازية (indicateur de la force illocutoire) والمتمثل في نظام بناء الجملة والنبر والتنغيم، وعلامات الترقيم وصيغة الفعل والأفعال الأدائية، أما شروط الملاءمة التي صاغها **أوستن** فقد أعاد صياغتها **سيريل** (Searle)، وجعلها أربعة شروط هي:

أ- **شروط المحتوى القضوي** (contenue propositionnelle) إذ لابد أن يكون للكلام معنى قضوي يقوم على مرجع ومتحدث به (خبر) والمحتوى القضوي هو المعنى الحرفي الأصلي للجملة.

ب- **الشرط التمهيدي** (Préparatoire).

ج- **شرط الإخلاص**: (sincertive) إذ لابد أن يخلص الفاعل بقوله فلا يزعم القدرة على الانجاز مع عدم الاستطاعة.

د- **الشرط الأساسي**: (essentielle) فيقوم على محاولة المتكلم إنجاز فعل التأثير في التسامح لينجز الفعل، هذا وقد أفاد **سيريل** من تقسيم **أوستن** السالف للأفعال الإنجازية بالنظر إلى الغرض المنجز وشرط الإخلاص واتجاه المطابقة[3]، جاعلا منها خمسة أنواع رئيسة يبينها الجدول التالي[4]:

---

(1) صدر الكتاب الأول لسيريل بعنوان أفعال الكلام سنة 1969، بالإنجليزية، ثم ترجم إلى الفرنسية سنة 1972 بعنوان نظرية الأفعال اللغوية، كما صدرت النسخة الفرنسية المترجمة لكتابه التعبير والمعنى سنة 1979، وعليهما اعتمد البحث في إحالاته.

(2) Leech, G.Thomas, language, meaning and context, pragmatic, in London, and newyork, p177. et Searle (1972), les actes de langage, Essai de philosophie du langage, Paris, collection Savoir Hermann, p52-53-68.

(3) Searle (1972), les actes de langage, p52.

(4) كان الفعل التوجيهي يقوم على اتجاه المطابقة من العالم إلى الكلمات فإنها في لإخباريات =

Directives	Assertives	Commissives	expressives	Declaratives
التوجيهات	الإخباريات	إلتزاميات	تعبيريات	إعلانيات
الأمر	الوصف	الوعد	الشكر	إعلان حرب /
النصح	تقرير الواقعة	الوصية	التهنئة	هدنة
الاستعطاف	كما هي		الاعتذار	
التشجيع	(صدق/ كذب)		المواساة	
التحضيض				
الطلب بأنواعه				

كما تم التمييز بين الفعل الإنجازي المباشر الذي يحقق المطابقة بين المعنى القولي والمعنى الغرضي، والفعل غير المباشر الذي يخالف مراد المتكلم فيه مقتضى الفعل[1]، ويكون السامع قادرا على فهم المغزى المراد من خلال إستراتيجية الاستنتاج التي عبر عنها **غرايس**(Grice) بمبدأ التعاون الحواري (Cooperation locutoire). مما يمكن تأكيده في هذا السياق أن تعدد تعريفات الفعل الكلامي راجعة إلى اختلاف المرجعيات الإبستمولوجية التي انطلق منها الدارسون، ومع ذلك فإنّ المتفق عليه هو أنّ تكلّم لغة ما، أوالتحدّث بها يعني تحقيق أفعال لغويّة، وقد شاع بين الدارسين استعمال مصطلح الفعل الكلامي على ما في هذه التسمية من تضليل ومجازفة من حيث ارتباط الكلام بالمظهر المادي الصوتي.ويوصي **جون ليونز**(J.Lyons) بضرورة، أن لا يغيب على البال أن فعل الكلام شامل للمنجز الكلامي والمنجز

من الكلمات إلى العالم، أما في الإلتزاميات فإن المطابقة من العالم إلى الكلمات، وأما في التعبيريات فلا تحتاج إلى اتجاه مطابقة، وتوفيقها مرتبط بشرط الإخلاص، أما الإعلانيات فقائمة على المطابقة من العالم إلى الكلمات ومن الكلمات إلى العالم، انظر محمود أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص49 بتصرف.

(1) Leech, language, meaning and context, p191. and Searle (1972), les actes de langage, Essai de philosophie du langage, Paris, collection Savoir Hermann, pp52-54-56-59.

الكتابي[1]، ويعد الفعل اللغوي محور اهتمام الدراسات اللسانية النصية إذ يمثل تأكيد أشياء، أو إعطاء أوامر، أو إثارة أسئلة، أو القيام بوعود، أو غير ذلك من الأفعال التداولية التي تركّز على تأويل النصوص باعتبارها أفعالا للغة كالوعود، والتهديدات، والاستفهامات، والطلبات، و الأوامر... و بتعبير أدق فإنّ التداولية تقوم بتحويل مختلف الموضوعات إلى أفعال لغويّة بل إن التداولية كانت في مبدئها مرادفة لنظرية الأفعال الكلامية ولا عجب أن عد أوستين (Austin) أبا لها بالرغم من تكوينه الفلسفي الذي غلب على الاهتمامات اللسانية[2]. يرتبط الفعل اللغوي ارتباطا وثيقا بالقصد. وقد عني القصد باهتمام كبير في الدراسات التداولية المعاصرة، حيث تناولت هذه الدراسات قضيّة المقاصد والنوايا في الخطاب الأدبي، واللساني عموما، في سياق دراستها لقضايا الأفعال اللغوية وهي قضايا تدخل في صميم البحث عن مقاصد المتكلّم في الخطاب، وهي مقاصد تختلف باختلاف نوايا المتكلّم، والوضعيّة السياقية التي تكشف خطابه[3]. فالأفعال اللغوية من هذه الوجهة تعدّ مبحثا أساسا لدراسة مقاصد المتكلّم ونواياه، فالقصد يحدد الغرض من أي فعل لغويّ، كما يحدد هدف المرسل من وراء سلسلة الأفعال اللغوية التي يتلفظ بها، وهذا ما يساعد المتلقي على فهم ما أرسل إليه، ومن ثمّ يصبح توفر القصد والنيّة مطلبا أساسيا وشرطا من شروط نجاح الفعل اللغوي الذي يجب أن يكون متحققا ودالا على معنى. والبحث عن مثل هذه الشروط يعدّ من الوظائف الأساسيّة للتداوليّة التي تتجاوز ذلك أيضا إلى البحث في المميزات المطلوبة في الجمل حتى نتمكن من استعمالها كأفعال لغويّة. فالطلب مثلا غالبا ما يأخذ صيغة السؤال: "هل بإمكانك أن تعيرني قلمك؟"، ولكي يكون الحديث عن أفعال اللغة وافيا وملمّا بكل جوانب الموضوع لابدّ من التطرق إلى مساهمات كلّ من

(1) محمد أديوان، **نظرية المقاصد بين حازم القرطاجنّي، ونظرية الأفعال اللغوية المعاصرة**، كلية الآداب جامعة الرباط، المغرب، مجلّة الوصل، معهد اللغة وآدابها تلمسان العدد الأول 1994، ص39.

(2) محمود أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص 41.

(3) المرجع السابق.ص 38.

أوستين (Austin) **وسيرل** (Searle)، لأن جهودهما في مجال الحقل التداولي مهمّة وفعّالة ولعل المبحث الأساسي لأعمالهما التحليلية هو الأفعال الإنجازية (الإنشائيّة)، وشروط استعمالها في سياقات الحديث المختلفة، كالسؤال والتقرير كما تبحث عن مختلف الوسائل اللسانية التي يتوافر عليها المتحدثون لكي يتواصلوا ويبلغوا فعل الكلام صراحة أو ضمنا، وبالأحرى تحليل فعل الكلام بالكشف عن النيّة أو القصديّة الإنشائية التي يبلّغها المتحدث إلى المستمع. ولابد إزاء هذا من الإشارة إلى البدايات الأولى لنظرية الأفعال اللغوية عبر الحقب التاريخية المختلفة.لقد ارتبطت هذه البدايات بدراسة القضايا المنطقيّة في إطار دراسة أقسام الكلام مع الفلاسفة اليونان، وبخاصة **أرسطو** (Aristoteles)، وفي العصر الحديث، وتحديدا عند **كانط** (Kant) وقعت الصيغة الخبرية تحت طائلة نقد مؤدّاه أنّ هناك جملا لها هذه الصيغة لكنّها لا تقبل الصدق والكذب، وأنها بالتالي تخرج من مجال المنطق والفلسفة. ونتيجة لهذا النقد تكون الاتجاه الوضعيّ الذي عمل على إزاحة جزء كبير من الجمل التي تقبل الصدق والكذب، وربما عدّ الفيلسوف الإنجليزي **أوستين** (Austin) من أهمّ الدارسين الذين قدّموا جهودا معتبرة في هذا المجال، حيث قام بتمييز نوع الجمل التي تحمل الصيغة الخبريّة ممّا لا يقبل الصدق والكذب[1]، وقسّم الجملة الخبريّة إلى إنشائية ووصفية. وينطلق في هذا التقسيم من أقسام الجملة الإنجليزيّة التاليّة: أمريّة واستفهاميّة وخبرية، فالجمل الإنشائيّة عنده تحمل معنى الفعل، أي يراد الفعل، بينما يراد بالجمل الوصفيّة الوصف، كما لاحظ أنّ الجملة الإنشائيّة في النحو الإنجليزي تحتوي على فعل يحمل صيغة المضارع

(1) محمود أحمد نحلة، **نحو نظرية عربية للأفعال الكلامية**، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، مجلد01، عدد01، 1999، ص161، جدير بالذكر أن هذا البحث المنشور في مجلة الدراسات اللغوية أعيد نشره ضمن الكتاب نفسه آفاق الدرس اللغوي بصورته نفسها، كما يلحظ الباحث تلك السمة النمطية التي يشترك فيها هذا العنوان مع عناوين كثيرة مثل نحو نظرية عربية في التراكيب الأساسية، ونحو عربية وظيفية ميسرة.. .إلخ مما يعطي الانطباع دوما بسبق العرب لغيرهم وتجاهل اختلاف اللحظة الثقافية.وانظر:
Austin,quand dire c'est faire,Paris,le seuil,1970,p109.

المعلوم للمتكلم المفرد، مضيفا الحكم الوصفي للجمل صائبة وخاطئة - بدلا من لفظي - صادقة وكاذبة، مع تقسيم الجملة الإنشائية - التي لاحظ أنّ بعضها لا يحتوي على الفعل المذكور سابقا، ومع هذا فإن التلفظ بها معناه القيام بفعل معين لا وصفا يقبل الصدق والكذب- إلى: **1-إنشائيات أوّليّة (أدائيات أولية)**، **2 -إنشائيات صريحة (أدائيات صريحة أو مباشرة.** لكنّ هذا التقسيم الذي وضعه أوستين (Austin) للجمل الإنشائية عرف نوعا من التعقيد والتداخل، بين الجمل التي تقبل الصدق بما لا يقبله. ومن خلال ما تقدّم نلاحظ أنّ اتجاهه اللغوي في مجال الدراسات التداولية ومذهبه الخاص يرى أنّ وظيفة اللغة هي استعمال وإنجاز لمجموعة من الأفعال اللغوية ممّا جعله يتجاوز مستوى الجملة إلى الأفعال اللغوية باعتبارها أصغر وحدة للتواصل[1]. ولقد سميّ هذا الاتجاه بالاتجاه الأوستيني نسبة إليه. ومن هنا تفرّع اتجاه **أوستن** في دراسة اللغة إلى ثلاث توجّهات هي:

أ - دراسة الأعمال في ذاتها.

ب -دراسة الأعمال عن طريق المحادثة وسبيل المتكلّم في التعبير عن نفسه بصورة تجعل المخاطب قادرا على فهم مقصده باستعمال عمليات ذهنيّة معيّنة، وأشهر أعلامه **غرايس** (Grice).

ج - دراسة متضمّنات القول، والافتراضات المسبقة، والمحاججة، وأشهر أعلامها **دي كرو** (Ducrot)[2]، كما تكوّن خارج هذا الاتجاه أيضا تيار يضمّ مجموعة من الباحثين متأثرا بأعمال **بنفنيست** (I.Binveniste) **وجاكبسون** (R.Jacobson) يهتم بدراسة التخاطب بالدرجة الأولى، ونشأت أيضا مجموعة من المدارس التي تصبّ اهتمامها على الدراسات النحويّة والتي تكوّن بعضها في **إنجلترا** و بعضها الآخر في **أمريكا**.فأما المدارس الأمريكيّة فإنّ أغلبها كان متأثرا بالحركات المنطقية التي ظهرت آنذاك

(1) Austin, quand dire c'est faire, 1970, p113.

(2) عبد القادر المهيري ومحمد الشايب ومحمد عجينة، **أهم المدارس اللسانيّة**، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، ط1، تونس، 1983، ص96.

بالإضافة إلى وجود نوع آخر من هذه المدارس، التي تأثّر أصحابها بأعمال **سيريل** أحد رواد نظريّة أفعال اللغة، وقد نحا نفس منحى **أوستين** (Austin) فيما ذهب إليه بالنسبة للأفعال المنجزة إذ لا يمكن إنجاز أفعال لغويّة إلّا من خلال علاقاتها بالمقاطع الأخرى في الجملة، أو النصّ إلّا أنّ **سيريل** (Searle) وجّه بعض الانتقادات الرّامية إلى وجود بعض النقائص في دراسات **أوستن** للأفعال اللغوية، التي لم تَبْن على أصول واضحة بالإضافة إلى وجود بعض التداخل بين مجموعات الأفعال اللغويّة نظرا لعدم وضوح الأساس الذي قسّم من خلاله هذه الأفعال، وكذلك فإنّ جهود **أوستن** (Austin) في هذا المجال كانت موجّهة نحو دراسة الألفاظ و ليس الأفعال، أي دراسة لفظ الفعل، وليس الفعل منجزا بكلّ ما يحمله من حركيّة و ماديّة، وهذا ما أشار إليه **سيرل** (Searle) عندما أكّد أنّ أصل المشكلة في تقسيم **أوستن** أنّه عبارة عن تقسيم لألفاظ الأفعال الموضوعة للدلالة على الأفعال الكلامية، وليس نظرة إلى ذات تلك الأفعال. ومن ثمّ فإنّ مساهمات **سيرل** (Searle) في هذا المجال تعد مهمّة وفعّالة؛ لانطلاقه من أن نظرية الأفعال الكلامية لا تكون إلّا بالرجوع إلى الفعل[1]. ومن هذا المنطلق عمل على تحليل الفعل اللغوي إلى قوى متضمّنة في القول، ومنه ميّز بين فعل القول والفعل المتضمّن في القول. وهو أهمّ ما جاء به **سيريل** (Searle) في مجال نظرية أفعال الكلام. كما عمل على تحديد كلّ العوامل والشروط التي تسهم في نجاح الفعل اللغوي، وعده لهذه الشروط بمثابة المنهج الذي سار وفقه لتحديد فعل أنموذجيّ ناجح، وهي كالآتي: الفرض المتضمّن في القول، ونمط الإنجاز، ودرجة الشدّة للغرض المتضمّن في القول وشرط المحتوى القضوي والشروط المعدّة، وشرط الصّراحة ودرجة القوّة في شرط الصّراحة[2].

---

(1) Searle (1972), les actes de parole, p525368.

(2) طالب هاشم طبطباني، **نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب**، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، سنة1994، ص 19 وما بعدها. انظر =

أ ـ الفعل الإنجازي

إنّ إنجاز فعل من أفعال اللغة يكون من خلال النطق بجملة أو عدّة جمل في سياق مناسب لها. فالتلفّظ بالجملة التالية: هل تستطيع مساعدتي لدفع السيارة؟ يندرج في إنجاز فعل الطلب[1]، والإنجاز يتضمّن معنى الحديث والحركيّة التي تعني بدورها التغيير الدائم وهذا التغيير يقتضي تغييرا في العوالم، والأماكن، والأزمان. هذا وميز **أوستين** بين نوعين من الأفعال الأدائية[2] هي:

1 ـ الأدائيات (الإنشائية) الواضحة مثل فعل الوعد.

2 ـ الأدائيات الأولية ومثالها أن يعطي المتكلم وعدا دون اللجوء إلى فعل الوعد كقوله: سأدفع لك ما تطلب من ثمن للبضاعة. وفي هذا السياق يذهب **أسوالد دي كرو** (Ducrot) إلى أن الإنجازية تشمل بالإضافة إلى ما حدد سلفا في النظرية الأوستينية الافتراض الذي هو وسيلة مقدمة من طرف اللغة للإجابة عن متطلبات التضمين، ويكون الافتراض شرطا في الفعل الإنشائي حتى لا تكون هناك خيبة أمل، وربما مثل له بالقول المضمر الذي يحلل معناه في ضوء قانون الشمولية ك: **مفتوح يوم الثلاثاء** فقط أو فعل الطلب الضمني مثل قولنا: هل يمكنك غلق الباب[3]. إن التداولية لا تحصر اهتمامها بالبحث في النصوص معزولة بل تركز على شروط الأفعال التي تتمحور حول النصوص الأدبية[4] التي تتحوّل إلى أفعال لغويّة كبرى

Searle (1972), les actes de langage,Essai de philosophie du langage,Paris, collection Savoir Hermann,p 68- 70

(1) عبد القادر قنيني، أوستين، **نظرية الأفعال العامة**، ص123.
(2) صلاح إسماعيل عبد الحق، **التحليل اللغوي عند مدرسة إكسفورد**، ص143، وانظر طالب هاشم طبطبائي، **نظرية الأفعال الكلامية**، ص37
(3) جون سرفوني، **اللسانيات والتداولية**، ترجمة حمو الحاج ذهبية، مجلة التبيين، تصدر دوريّا عن جمعية الجاحظية الثقافية، الجزائر، العدد19 سنة 2002)ص 75
(4) يكفريد.ج .**التواصل الأدبي**، ترجمة نزار التحديثي، مجلّة العرب و الفكر العالمي، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي العدد 46، بيروت، باريس، 1987، ص53.

انطلاقا من مجموعة المتواليات الفعلية، الصّغرى التي تكوّن النصّ. ولكي يكون الحديث عن الأفعال الإنجازية وافيا، لابدّ من الإشارة إلى **فان ديك**[1]، الذي يربط بين الأفعال الإنجازية والتأويل السيميائي؛ لأنّ الفعل المنجز يتطلّب متلقيا يعمل على تأويل ما يتلقاه وفق عدّة معطيات مُتعلقة بالتواضع والسياق وأحواله. ويتوقف التأويل عند **فان ديك** (VanDijk) على مدى استجابة المتلقي للرّسالة، وكذلك على مدى قدرة المرسل على تبليغ خطابه، والتعبير عن قصده لتحقيق التواصل، كما أكّد كون الأعمال الفلسفية والمنطقية السابقة في مجال التداوليات من أهم المواضيع والأبحاث في النظريّة اللّسانية العامة، وأنّ استعمال اللغة ليس معناه إنجاز فعل خاصّ وإنّما هو جزء من التفاعل الاجتماعي، أي أنّه ليس عملا فرديا بل هو عملية يتم من خلالها تفاعل الأفراد فيما بينهم داخل المؤسسة الاجتماعية لتلبية احتياجاتهم، مما يجعل الطابع الوظيفي للغة مهيمنًا. ومن هنا يربط التداولية بالأفعال اللغوية لأنّها تمثّل الجزء النّاطق والحيوّي من اللغة وهذه الأفعال اللغوية تفتح الباب واسعا للتأويلات السيميائية، وبالتالي فإن نظرية الأفعال ضمن إطار القوانين والأعراف الاجتماعية ما هي إلا نظرية للذرائعية الاجتماعية على حد تصور **جون ليونز**[2]. **لقد ميز جيوفري ليتش** في كتابه مبادئ التداولية[3] بين تداولية دلالية متبناة من طرف

(1) يؤكد فان ديك أنّ أصول التداولية، فلسفية تمتدّ إلى أعمال الفلاسفة والمناطقة الذين كانت نظرياتهم محور اهتمام الدراسات اللسانية الحديثة، لأنّ أغلب رواد هذه النظرية هم فلاسفة في الأصل، أي أنّها بقيت محافظة على الأصل والطابع الفلسفي الذي يميّزها إلى يومنا هذا. والكثير من الباحثين اليوم يعد التداولية أداة عقلية، وهو ما قال به (فان ديك) من خلال تبنيه الرأي القائل: "**إنّ قدرتنا في التكلّم هي جوهر فلسفة العقل**" **إضافة إلى أنّ قضية استعمال اللغة ليس عملا فرديا بل عملية اجتماعيّة تتم من خلال تفاعل الأفراد فيما بينهم**، انظر فان ديك، **النص والسياق**، ص 227.

(2) جون ليونز، **اللغة والمعنى والسياق**، ص193.

(3) Leech,principles of pragmatics. P6.!

كما يمكن أن يشار هنا إلى أهم النظريات التداولية، وهي النظرية الخطية مع كارناب وبيرس وهي تهتم بأنواع العلامات في سياقاتها التركيبية والدلالية والتداولية والنظرية =

ماكاولي (Maccawley) واتجاه تكاملي يجمع بين الدلالة والتداولية في الوظيفة واتجاه تداولي صرف يجعل من الدلالة جزءا من التداولية، وهو موقف سيريل (Searle).

4 ـ مفاهيم مركزيـة في التداوليـة

تمثل نظرية الفعل الكلامي أهم نظرية في الجهاز المفاهيمي التداولي، بالإضافة إلى متضمنات القول التي تمثل ما يمكن فهمه بالقرائن السياقية من الخطاب المنجز، وفي مقدمتها **الافتراض المسبق** أو الإضمارات التداولية (pre-suposition)[1] ومفادها انطلاق المتخاطبين من معطيات معرفية قاعدية لتحقيق الفهم. فلو قلنا لشخص: كيف حال زوجتك؟ فالافتراض المسبق أن للمسئول زوجة، وإلا سيكون الرد تجاهلا وعدم قبول لفحوى السؤال[2]. ويتصل بالافتراضات المسبقة الأقوال المضمرة (les sous -entendus) التي تمثلها جملة المعلومات الخطابية غير الظاهرة على السطح إلا بفعل التأويل السياقي للحديث. فقولنا أمام شخص: "إن السماء ممطرة " يمكن أن يتضمن الدعوة إلى المكوث في البيت، أو المبادرة إلى العمل، أو الحث على عدم نسيان المظلة. إلا أن الفرق بين النوعين يبقى خافتا أشبه ما يكون بالحاجز المائي؛ ذلك أن الأول متولد عن السياق الكلامي، بينما يتولد الثاني عن

= شكل Y وهي تجمع في تحليلها بين اللساني والمعطى المقامي من مثل ما نجده في تداولية **ديكرو و بيرندنير**، وأما النظريات المعرفية فتجمع بين نوعين من المقاربات إحداها صورية وثانيها معرفية مثل تداولية **كازدار وويلسون**، انظر إدريس مقبول، **الأسس الإبستيمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه**، 271و172

(1) طه عبد الرحمن، **اللسان والميزان**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، سنة 1998)، ص113، و انظر:

Oswald Ducrot, Presupposes et sou-entendus,in langue francaise,1969,pp 30-43

(2) ربما كان من المهم في هذا السياق أن يشاد بالدور التعليمي للافتراضات المسبقة في تعليم الأطفال أو ما يمكن عده قاعدة تداولية للتعليم بالكفايات، إذ ينطلق عادة من المكتسبات السابقة على اعتبار وجودها لدى المتعلمين، وتعد هذه الإستراتيجية مهمة في بناء مناهج دراسية متكاملة ومترابطة من حيث الأنشطة والمهارات مما سيقلل من صور التواصل التعليمي السيئ بين المعلمين والمتعلمين.

ملابسات الخطاب وفحواه نفسه. إنها باختصار ممايزة بين الداخلي والخارجي(1). كما تدرس التداولية مسألة **الاستلزام الحواري** الذي صاغ تصوراته الأساسية **غرايس** (Grice)، (limplication conversationnelle) ويقوم على تعدد المعاني التي يقدمه الخطاب إذ تشي العبارة دائما بمعنيين أحدهما ظاهر وحرفي دلالي، وثانيهما قضوي تستلزمه بشكل غير ظاهر. وسعيا إلى إدراك هذه الاستلزامات يقترح **غرايس** مبدأ آخر هو **التعاون الحواري**، وهو ينهض على أربعة قواعد هي:

1 ـ **قاعدة الكم**، فالتواصل لا بد أن يبنى على قدر معين من المعلومات الإخبارية، إذ على المشارك في التخاطب أن يسهم بما يناسب من كمية الأخبار متوخيا الإيجاز.

2 ـ **قاعدة الكيف**، إذ يفترض أن لا يتحدث المشارك إلا بما يعتقده مفيدا ومجديا ومقنعا.

3 ـ **قاعدة الجهة**، وتقتضي البعد عن الغموض وتحري الدقة التنظيمية في عرض المعلومات، مما يفرض نوعا من الإيجاز في التواصل.

4 ـ **قاعدة الملاءمة**، ومفادها ملاءمة المشاركة التواصلية للسياق التخاطبي.

والظاهر أن الاستلزام الحواري هو محصلة خرق لهذه المبادئ الحوارية المنصوص عليها باعتبارها مقيدات للتعاون الحواري، كما وضح **غرايس** انقسام الدلالة التركيبية إلى معاني صريحة ومعاني ضمنية، فالمعاني الصريحة تشتمل على محتوى قضوي وقوة إنجازية حرفية، بينما تشير المعاني الضمنية إلى معاني عرفية اقتضائية ومعاني حوارية استلزامية(2).

---

(1) Catrine Kerbrat, l implicite, Paris, Armantin Colin, 1986, p39.

(2) محمود أحمد نحلة، **آفاق جديدة للدرس اللغوي**، وانظر مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب**، ص35.يمكن أن يمثل للمستويات التالية بجملة أفعى خلف الباب، فالمعنى الصريح وصف واقعة وجود أفعى وراء الباب، وأما المحتوى القضوي فوجود كائن حي خطير ومؤذي، وأما القوة الإنجازية الحرفية المؤشر لها بجملة إخبارية مثبتة وبسيطة، وأما المعنى الضمني فمكون من معنى عرفي هو اقتضاء التنبه والحذر من وجود الأفعى خلف الباب، وأما المعنى الحواري الاستلزامي فهو الحث على أخذ الحيطة =

ولعل من النظريات التداولية الجديرة بالاهتمام كذلك نظرية الملاءمة التي صاغها كل من الإنجليزي ديردر ولسن (D.Wilson) والفرنسي **دان سبربر** (D.Sperber) وهي تقوم على معطيات نفسية إدراكية منها نظرية القالبية **لفودور** (Fodor) ومعطيات حوارية مستمدة من نظرية **غرايس** (Grice). وتتلخص مبادئها في المزاوجة بين الترميز والاستدلال في عملية تأويل الخطابات، وذلك بإنتاج مثير واضح للمخاطب فيسعى إلى جعل مجموعة من الافتراضات واضحة أو أكثر وضوحا بالنسبة إلى المخاطَب. كما أن السياق في هذه النظرية ليس معلومات معطاة به هو بنية مولدة من افتراضات سياقية مستمدة من تأويل للأقوال السابقة من ناحية ومرتبطة بالمحيط الفيزيائي الذي أطر العملية التواصلية، وكذا المعلومات المستقاة من ذاكرة النظام المركزي بمداخلها الثلاث؛ المدخل المنطقي والمدخل المعجمي والمدخل الموسوعي[1].

والحذر أو التحذير بشكل غير مباشر أو التعظيم من خطر شخص أثره كاثر الأفعى في سياق تخاطبي خاص.

(1) لمزيد من التفصيل انظر مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب**، ص39.

الفصل الخامس
تلقي التداوليات وعلم تحليل الخطاب في الثقافة النصية العربية المعاصرة

توطئة

لعل من أهم المناهج اللسانية المعاصرة التي استأثرت باهتمام الدارسين في الغرب، وكان لها وقع علمي، وصدى منهجي متعدد الآثار في مقاربة أشكال الخطاب بعامة والخطاب الأدبي بخاصة المنهج التداولي بمداخله المختلفة، فقد ظهرت دراسات نظرية مهمة، وأخرى تطبيقية حاولت استثمار أهم أدواته الإجرائية في دراسة هندسة القبول في الخطاب وأغراضه المتشكلة ضمن صيرورة البنية والدلالة والتلقي. ولنا أن نذكر في هذا السياق ما قدمه **ج. أوستن وج. سيرل** في منتصف القرن الماضي بالإضافة إلى التوجهات التداولية ذات الطابع الفلسفي التي أسس لها **كتلوب فريج وإدولف كارنب ولودفيج فتجنشتين** وغيرهم مما أسهم في تأسيس النظريات التداولية المعاصرة ضمن نظرية أفعال الكلام ونظرية المحادثة والتعاون الحواري ودراسة الافتراضات المسبقة في الخطابات ذات المنزع الحواري والجدلي، كما قامت نظريات المحاجة عند **بريلمان وتتيكاه وماير ودي كرو وغ.مانجنو و م.آدام** على مقاربة الخطاب اللساني في أطره السياقية والتواصلية في ضوء قيمته البرهانية والحجاجية.

1 ـ التحليل التداولي للخطاب في الثقافة اللسانية العربية المعاصرة

كان للنضج والاتساع الذي شهده الدرس اللساني النصي أثر واضح في طرق أبواب الخطاب المتعددة، مما كان له فعل الحسم في تغيير وجهة اللسانيين من قبلة الجملة العتيقة في إطار بنية القول إلى قبلة جديدة تنظر إلى القول المنجز في التخاطب على أنه فعل دال، وقد كان لهذا المآل المنهجي

أثره في توجيه أنظار اللغويين العرب إلى اعتناق النظريات التداولية رغبة منهم في الإفادة من مقولاتها وأدواتها التحليلية لفهم منظومة النصوص العربية، وكشف مكونات أجروميتها المتحكمة في فعلها المنجز ضمن شكل بعينه قد يكون وصفيا أو سرديا أو برهانيا أو حواريا، ناهيك عن سلسلة من البحوث النظرية التي توسلت تأصيل جهاز المفاهيم التداولية في الثقافة العربية، محاولة أحيانا إعادة إنتاجها في صورة توفيقية، أما المترجم من البحوث فقد تعددت نماذجه في اللحظة الراهنة، وهذا ما نلفيه عند نخبة من الدارسين في المغرب العربي ومشرقه في أعمال **طه عبد الرحمن وعبد القادر قنيني وسعيد** ابن كراد ومصطفى **غلفان** وبشير إبرير ويحي **بعيطيش** وخولة **طالب الإبراهيمي ومحمد يحياتن ومحمد العبد وصلاح فضل وسعيد بحيري وفالح بن شبيب العجمي ومحمد لطفي الزليطني** وغيرهم ممن عني بهذا الحقل المعرفي تأليفا وترجمة وممارسة نقدية.و لقد تشكل عبر فترة الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين نموذج لخطاب لساني تمهيدي مؤطر بالفكر التداولي سلك مسلكين متكاملين أحدهما يرمي إلى تسجيل حضور التلقي العربي للنظريات التداولية في الثقافة العربية المعاصرة، منتهجا نزعة تبسيطية تعليمية في أحيان كثيرة، أو نزعة تحريضية تدفع الباحث إلى مزيد من التوغل في أعماق النظرية التداولية العامة ذات المنزع اللساني والمآل الفلسفي، وثانيهما يحاول اقتناص ما يناسب من إجراءات تحليلية تفيد في إعادة قراءة الموروث العربي أو تقديم قراءة تحليلية ديناميكية للمنجز النصي الأدبي، تأخذ بيد شكله المتضامن مع الدلالة نحو الفعل المؤول والمبتغى إنجازه ضمن دائرة التخاطب والتلقي، نستجلي ذلك التوجه في أعمال **حبيب عراب ومحمد الداهي وحمو النقاري ومحمد مفتاح ومحمد الواسطي وعبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك ومحمد السويرتي، وعبد الله صولة**[1] **ومحمد صلاح الدين**

---

(1) تعد دراسة **عبد الله صولة** الموسومة بالحجاج في القرآن الكريم من أهم خصائصه الأسلوبية، بحث دكتوراه، كلية الآداب، منوبة، مارس سنة 1997 من أهم الدراسات التي استوعبت موضوع الحجاج في الخطاب القرآني بخاصة، ولعلها تفتح آفاق الدارسين على ذلك البعد المغيب في فنون الخطاب اللساني بعامة.

الشريف وآخرون لا يتسع المقام لذكرهم بالرغم من أهمية أعمالهم في رصد حركة تطور الكتابة اللسانية في هذا المضمار.وفي هذا الفضاء المنهجي المنفتح على الآخر، ووقوعا تحت سلطة جدلية التكامل والاحتواء تتوسل هذه الدراسة الواصفة تمعين الخطاب التداولي في المشهد اللساني العربي المعاصر بملمحيه النظري والتطبيقي، مبرزة أهم خصائصه المنهجية والإبستمولوجية، متوقفة عند ما يمكن عده مزالق تطبيقية في استثمار المنهج.وإذ تطمح هذه الدراسة إلى تتبع ما كتب في الفكر اللساني والنقدي العربيين فإنها تتوقف عند موضعة اللسانيات بوصفها الإطار المعرفي العام لهذه العناية الخاصة بالجوانب التداولية في الخطاب في سلم المعارف والعلوم الحديثة، فقد حققت اللسانيات- مما لا يخفى على أحد من المشتغلين بدراسة ظاهرة اللغة- في الفترة المنصرمة تطورا ملحوظا في المستوى المعرفي والمنهجي بفعل اتصالها بمعارف عصرية متعددة انتهت بنشوء أحلاف متعددة مع العلوم التكنولوجية والطبية والاجتماعية في زمن تماهت فيه الحدود، واضمحلت فيه الخصوصيات المنهجية، فأضحت المقاربات العلمية مبنية على التداخل والتكامل، ولم يعد مجديا إلى حد ما تعريف هذا العلم أي اللسانيات بأنها دراسة اللغة لذاتها ولأجل ذاتها -كما زعم **فردينان دي سوسير** في بدايات القرن العشرين-بل أصبح ضروريا تعريف الحدث الكلامي باعتباره الصورة الفعلية للغة المنجزة في التواصل الاجتماعي موضوعا رئيسا ومركزيا في نظرية التواصل تتوجه له أنظار الباحثين مسلطين عليه مقارباتهم المنهجية الرامية إلى تحليله واستقطار المعنى منه في السياقات المختلفة.ولقد كان للبعد الاتصالي التخاطبي أثره الرئيس في توجيه الدراسة اللسانية بخاصة في الخمسينات من القرن العشرين إلى دراسة بنية الخطاب تحت ضلال البنيوية، وما تفرع عنها لاحقا من مناهج ركزت في معظمها على الجانب الشكلي الذي يتحكم أساسا في المكونات الدلالية والتداولية، وشكّل ما نشأ عن هذه الحركة النصية ميلاد علم النص وتحليل الخطاب الأدبي، ثم انفتح هذا العلم الجديد في فرنسا وألمانيا على أنواع النصوص والخطابات المختلفة على يد **جوليا كرستيفا ورولان بارت و تودوروف وايكو**

و روبيرت دي بوجراند و دليسلر وبنفنيست وفرانسواز أرمنكو[1] وغيرهم، وكانت مرحلة الثمانيات مرحلة نضج منهجي لعلم تحليل الخطاب بشتى اهتماماته التي تجاوزت الشعر والسرد إلى المحادثة والإشهار والحجاج والمسرح والخطابة السياسية وغيرها من صور التعامل الشفوي والكتابي الجديدة.كما تشكل في هذا الحيز المعرفي خطاب جديد يؤرخ لخطاب ما بعد الحداثة هو خطاب التداوليات الذي استهدف معرفيا البلاغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والمنطق والأدب واللسانيات، وحقول معرفية أخرى تتقاطع جميعا في دراسة مكنون القول، ومجريات التلفظ بوصفه فعلا لغويا متجذرا في السياق الاجتماعي الذي يؤطر حركة الأفراد. وفي هذا السياق يرى **رورتي** أن فلسفة ما بعد الحداثة انفتحت اليوم على الحوار والتواصل بعدما أخفق العقل الماهوي في بناء علاقات بشرية مرنة ومفتوحة[2]. أما في عالمنا العربي فقد ظل التفكير اللغوي في أكثر البلاد متأثرا بمنهج القدماء في دراسة اللغة، غير آبه للتطور الكوبرنيقي الذي أحدثه الفكر اللساني الحديث، وما يشاهد في بعض الأنحاء اليوم لا يشكل لدى المهتمين باللسانيات إلا بداية بسيطة لتلقي هذا العلم في صورة أبجديات تشعر الباحث بزهد في العلم وعدم حاجة إليه بالرغم من تتالي الجهود النظرية والتطبيقية الرامية إلى تأكيد حاجة التنمية اللغوية العربية إلى علوم اللسان الحديثة، ولعل قلة الدراسات العربية في المجالين النظري والتطبيقي المعنية بتحليل الخطاب بخاصة المعتمدة على المنهج اللساني الحديث كان حافزا رئيسا للتوجه نحو هذا الموضوع الذي يسلط الضوء على نماذج التلقي العربية لنظريات تحليل الخطاب بخاصة تلك

---

(1) فرانسواز أرمنكو خريجة المدرسة العليا للأساتذة بسيفر، مبرزة جامعية، من أعمالها المقاربة التداولية، وهو كتاب تأسيسي تعريفي في التداولية، ترجمه إلى العربية الناقد المغربي سعيد علوش إيمانا منه بضرورة توسيع الأفق النقدي العربي، ليتجاوز مأزق البنيوية الشكلاني الذي يتجاهل المعطى السياقي بمصادره التاريخية والنفسية والاجتماعية في صياغة النص شكلا ومضمونا وأغراضا في التداول اللساني اليومي.

(2) محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، سنة 2000، 168.

التي ركزت على التحليل التداولي للنصوص الأدبية وغيرها، وعلى الرغم من تواصل الخطاب العربي المعاصر مع نظريات النقد الأدبي في الغرب تواصلا حميما تجلى في محاولات الإفادة من البنيويات المختلفة والسيميائيات والأسلوبيات في مجالي النقد النظري والتطبيقي فإن التداولية باتجاهاتها المتعددة ظلت مهمشة، وغير فاعلة في العملية النقدية العربية[1]، مما قلّل من فرص العثور على دراسات نقدية عربية أصيلة تمتح من المنهج التداولي في تحليل الخطاب الأدبي، ولعل مسعى توصيفيا لهذه الجهود على قلتها وتناثرها سيسهم لا محالة في استيعاب مناهج التحليل النصي الحديثة التي حاولت ولا تزال معالجة الخطاب الإنساني التي يشكل الخطاب العربي رافدا من روافده، كما توجه أنظار الباحثين القادمين إلى هذا المجال الحيوي الذي مازالت حماه محظورة لما تنتهك بحثا معمقا في أكثر البلاد.

إن محاولة تتبع ما كتب في هذا المجال هو إسهام متواضع في تشكيل أرضية حوار مع المناهج الحديثة في تحليل الخطاب تحليلا تداوليا، لا تزعم تقديمها حلولا لمشكلات التطبيق التي تشير إلى وجود خلل منهجي في التلقي والتمثل لدى اللسانيين العرب، وكذا النقاد الذي جروا وراء بعض المقاربات اللسانية في ميدان التداوليات بعامة والتداوليات الحجاجية بخاصة. غير إننا نعترف بصعوبة هذا المسلك، وتشعبه إذ يأخذ القارئ إلى تتبع جهود فردية متنوعة في البلاد العربية يحاكي بعضها البعض في الموضوع والآليات والأهداف، ناهيك عن بعض الجهود الجماعية التي تظهر في المؤتمرات والندوات العلمية بخاصة تلك التي تعقد في الجامعات العربية في المغرب العربي وبعض بلدان المشرق، وفي هذا السياق يمكن أن ننوه بأعمال مؤتمر علم النص الذي عقد بجامعة الجزائر المركزية في يناير 2006، الذي دار حول نظريات التداولية الغربية واتجاهاتها وعلاقتها بمناهج التحليل النصي مثل السيميائية والسرديات، وجداوها المنهجية في تحليل أنواع الخطاب المختلفة،

(1) محمد العبد، تعديل القوة الإنجازية، دراسة في التحليل التداولي للخطاب، مجلة فصول، ص134.

وفي صدارة ذلك الخطاب الحجاجي والخطاب القانوني باعتباره صورة حديثة للمحاجة، ناهيك عن دراسة سبل الانتفاع من المنهج التداولي في تحليل الشعر والسيرة الشعبية والنص الروائي بشكل خاص[1]، ومما تجدر الإشارة إليه إن هذه الأعمال على أهميتها تخندقت في الغالب في خندق التعريف وتبسيط الرؤية مما يمكن عده نموذجا أيضا للكتابة اللسانية التمهيدية، عدا محاولات تطبيقية سمت على صعيدين مختلفين إلى ربط التراث بالحداثة في أهم مقولات الفكر التداولي من ناحية، ومحاولة تحليل نماذج نصية تحليلا تداوليا من ناحية أخرى، وهذا المنحى بالذات بات قليلا ونادرا في كثير من الدراسات المتصدية للنظريات التداولية وفي مقدمتها نظرية الحجاج في منجزنا اللساني والنقدي الحديث[2]. والحقيقة إن الالتفات إلى المقاربة التداولية للخطاب الأدبي بات أمرا مطلوبا بل ضروريا لما له من أهمية في استكشاف خبايا النص، وأغراضه التبليغية، وما يحيل إليه من مرجعيات اجتماعية وفلسفية وإديولوجية، ورصيد ثقافي.

إن المجتمع يتلقف يوميا كمّا هائلا من النصوص والخطابات عبر الوسائل السمعية البصرية المتعددة تغزو ثقافته وتزاحم وجوده الفكري والحضاري، وأفراده يفتقرون إلى أبسط أدوات الفهم والتحليل المنهجي بل لا يستطيعون التمييز بين أنواعها وأشكالها ناهيك عن غاياتها ومراميها.وهو ما يظهر جليا في البرامج التلفزية والخطب السياسية والحزبية، وما تبثه القنوات من كم هائل من نصوص الدعاية والإشهار، وما يعرض على الطرقات والمباني من لافتات وكتابات مختلفة تجتهد وفق استراتيجيات مصممة سلفا في جلب انتباه الناس، والتأثير في مشاعرهم، وتوجيه سلوكهم وإقناعهم بجملة من المفاهيم الدينية

---

(1) يمكن مراجعة أعمال هذا المؤتمر في مجلة اللغة والأدب، مجلة علمية محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية بجامعة الجزائر، عدد17، سنة 2006.

(2) من تلك الدراسات **تداوليات الخطاب القانوني** لعبد الحق بلعابد، **ووجهة الخطاب في سورة المؤمنون** لمفتاح بن عروس، **والضوابط التداولية للخطاب الرسائلي في كتاب الإمتاع والمؤانسة** لكميلة وتيكي، **وجماليات الخطاب السردي بحث في الرؤية السردية - حديث الحس من حدث أبو هريرة قال للمسعدي أنموذجا** للباحث وليد بوعديلة.

والفلسفية والقيم الاجتماعية التي ترهن وجودهم وتضمن تاريخهم. وفي إطار العلاقة بين أنواع الخطابات المختلفة من ناحية والسياق من ناحية أخرى تتنزل الأنواع الأدبية من قصة ورواية ومسرحية وشعر ومحادثة ومناظرة وأحاديث تلفزية وغيرها، وهذه الأنواع من حيث هي أشكال تعبيرية لا يمكن إدراك دلالة الخطاب فيها ومراميها النفسية والاجتماعية والسياسية والفنية إلا بالعودة إليها، وأخذها بعين الاعتبار، كما تبدو مسألة الأنواع الأدبية مسألة حاسمة، فبمجرد أن يعرف المتلقي النوع الذي ينتمي إليه النص يستطيع أن يؤوله، ويتصرف بإزائه تصرفا مناسبا، لكن في حالة عدم تعرفه على نوع النص يمكن أن يؤدي ذلك إلى شلل في عملية الفهم، وفي النص الأدبي بالذات تظهر مسألة مهمة عالجتها التداولية بعناية هي مسألة المضمر أو الضمني (l inmplicite)[1]، مما يفتح المجال للبحث في التداولية الأدبية التي تعود نشأتها إلى فكرة المبدأ الحواري التي جاء بها الناقد الروسي **ميخائيل باختين**، بل إن **تودوروف** يعده أكبر منظري الأدب في القرن العشرين ومؤسس التداولية الحديثة في ضوء ما قرره من رؤى وتصورات تعلي من التفكير التداولي في ميدان تأويل النصوص الأدبية مثل: السياق الاجتماعي والتاريخي، أو ما يسميه بسياق التلفظ، والتفاعل بين المتخاطبين، وقيم الملفوظ، والتنبير أو النبرة فهي موجه لما هو اجتماعي في الخطاب بعامة والأدبي منه بخاصة، خصوصا أنّ اللغة في استعمال المتخاطبين وفي النص الإبداعي في الواقع مشتتة ممزوجة بنوايا المستخدمين، واللغة بالنسبة إلى الوعي الذي يعيش داخلها ليست نظاما مجردا معياريا من الأشكال، بل هي مواقف من العالم، وكل كلمة فيها تحمل طابع المهنة والنوع والاتجاه والنزعة والعمل والشخص والجيل والسن[2]، كما أفادت التداولية الأدبية من جملة المبادئ السيميولوجية التي ورثت بدورها

---

(1) عبد القادر بوزيدة، **ملاحظات ومقارنة بين بعض الاتجاهات التداولية باختين ومانقنو نموذجا**، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد17، ص 47.

(2) عبد القادر بوزيدة، **ملاحظات ومقارنة بين بعض الاتجاهات التداولية، باختين ومانقنو نموذجا**، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 17، سنة 2006، ص 45.

مبادئ **بروب** في تحليل الحكاية الشعبية على يد **غريماس وبيريموند** وغيرهما، ثم ما لبث هذا التوجه السيميولوجي أن أسفر عن منظومة متسقة من الإجراءات المنهجية التي وجهت نحو تداولية الخطاب الأدبي مستثمرة تلك القواعد التحليلية السيميولوجية المعنية بالكشف عن الأبنية الوظيفية ضمن حركة أشمل مثلها علم تحليل الخطاب(1)، كما أن التحليل السيميولوجي ذاته أفاد لاحقا من نظرية أفعال الكلام بخاصة في سيمياء المسرح والدراما؛ فقد انتهى رواد هذا الاتجاه إلى أن قدرة اللغة الاجتماعية والتواصلية والأدائية هي التي تسيطر في الدراما التي تنشأ خطابا كنائيا يتألف من نظام من الأقوال والأفعال(2)، وفي كتابه النظرية الأدبية يواصل **جونتان كولر** إبراز أهمية نظرية الأفعال اللغوية في تحليل المنطوقات الأدبية، بالإضافة إلى تلك العلاقة الشبهية بين الأدائية واللغة الأدبية، مما يمكن من تصور الأدب فعلا(3)، كما سجلت تداولية الفعل اللغوي حضورا مهما في نظرية الاستقبال، وأعمال مدرسة **كونستانس** الألمانية، بل يمكن الحديث عن تداولية تأويلية عند **ياوس وإيزر**(4)، وفي هذا السياق المنهجي لم يعد الأدب بنية شكلية مغلقة، معزولة عن سياقها مما أتاح المجال إلى عودة تلك العلاقة القديمة بين الشعر والخطابة، فالدراسة التداولية للأدب في ضوء هذه العلاقة الجديدة تقوم على اكتشاف الأبعاد الغرضية فيه من خلال دراسة الإيحاءات والإفتراضات المسبقة والقيم الحجاجية والإشهارية فيه مع ربطها بالعالم الخارجي فيما يتصل بعالم الكاتب وإيديولوجيته وسلطة القارئ ورغباته، وكذا فعالية القوى الثقافية والاجتماعية وأنظمة النشر والتوزيع وغيرها(5) وفي مقابل النص الأدبي -مثلا- يمكن أن يظهر النص الحجاجي

---

(1) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 105.
(2) محمد العبد، **تعديل القوة الإنجازية**، ص135.
(3) كولر جونتان، **مدخل إلى النظرية الأدبية**، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سنة 2003، ص 135.
(4) محمد العبد، **تعديل القوة الإنجازية**، ص136.
(5) ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، سنة 1992، ص102و103.

الذي تترسخ فيه الظاهرة الحوارية على الصعيدين الفكري والتواصلي[1] مشترطا جملة من القواعد لبنائه وتقبله، ومن ثم تأويل مقاصده، وفي هذا السياق يقوم الفعل الحجاجي- كما يؤكد **مارك أوجنو** - بتقديم الحجج من الشك إلى المحتمل من أجل اختزال الشك والتغلب على مقاومات التردد، وتذويب المسبقات الفكرية الجاهزة[2] لقد طفقت الدراسات في ميدان تحليل الخطاب تهتم بالجوانب الخطابية والبلاغية التي توجه النشاط الاجتماعي للأفراد الذين يظلون في تواصل مستمر وفعال مع المحيط بمؤثراته ومحفزاته وإكراهاته مما كان له كبير الأثر في عودة البلاغة بقوة إلى مجال التواصل، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن التداولية الحديثة في صميم نظريتها بلاغة للخطاب من حيث كونها طرائق وآليات لفهم القول وأساليب صياغته في المقامات التخاطبية المختلفة، وهذا ما عبر عنه **ليتش** صراحة بعدّه التداولية بلاغة في صميمها[3] غير إن القارئ العربي لم يخرج بعد بسبب تخلفه الفكري من طريقة الفهم التسطيحية التي حصرت البلاغة في القواعد المعيارية والأمثلة الجزئية، ودليل ذلك انهماك الجامعات العربية في تدريس أصول البلاغة، وإعادة كتابة ما قدمه أحمد أمين **وعلي الجارم** نقلا عن عصر الضعف دون فتح لآفاق الموروث على المناهج الغربية التي ربطت البلاغة باللسانيات ونظرية التواصل والعلوم النفسية والاجتماعية، ويظهر مسح سريع لأهم ما كتب في عصرنا في مصر والشام والخليج العربي هذه النزعة التراثية التي خيمت على البحث البلاغي، وأقسام اللغة العربية في أغلب البلاد تدرج البلاغة ضمن العلوم الأدبية ملحقة إياها

---

(1) حبيب عراب، **الاستدلال الحجاجي**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت ن مجلد 30، يوليو -سبتمبر، 2001، ص 102.

(2) عبد السلام عشير، **عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج**، إفريقيا الشرق، ط1، سنة 2006، ص 13.

(3) نعمان بوقرة، **الخطاب التداولي بين التراث والدراسات الغربية الحديثة، قراءة في الأصول والمفاهيم والغايات التطبيقية**، مركز بحوث كلية الآداب، جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، عدد135، سنة 1430، ص ص17، وانظر أيضا أوليفي روبول، **هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي**، ترجمة محمد العمري، مجلة علامات في النقد، جدة، عدد22، مجلد 6، ديسمبر سنة 1996، ص 76 و77.

بالنقد الأدبي وفي هذا المنحى مزالق كثيرة، وخروج عن مسلكها الاتصالي الذي ترومه منذ عهد **أرسطو** والرواقيين، مرورا **بالجاحظ والجرجاني والسكاكي** ووصولا بها إلى عصر اللسانيات وتحليل الخطاب.

2 ـ التداوليات وتحليل الخطاب بين الواقع والمأمول

الحقيقة أن من أولى المساعي التي حرصت على تقديم المنهج التداولي إلى القارئ العربي منذ فترة مبكرة أداة لقراءة التراث، في مسعى نقدي تقويمي هو الفيلسوف المغربي **طه عبد الرحمن** الذي يعود إليه الفضل في تقديم المقابل العربي تداولية للمصطلح الأجنبي (Pragmatics)، ولعلي أعده من القلائل في الوطن العربي ممن شغل بدرس التداوليات نظرية وتطبيقا، وذلك من خلال مؤلفاته الكثيرة في مجالات المنطق وفلسفة اللغة ونقد التراث الكلامي والفلسفي، لقد نحا **طه عبد الرحمن** في تحليل ظاهرة التخاطب منحى علميا شاملا في الكشف عن آليتها والقواعد التي تنضبط بها الدلائل فيها وعلاقتها بمستعمليها والمقاصد التي توجه التداول الخطابي بينهم ممارسة وتفاعلا[1].
يقوم مشروع **طه عبد الرحمن** في بناء التفكير التداولي العربي في ضوء علاقة التناسق والتكامل بين الحمولة التراثية الزاخرة وما تقدمه المنهجية الغربية في الفلسفة والمنطق على جملة من الأسس، لعل أهمها نقده للنظريات الغربية وفي مقدمتها مبدأ التعاون الحواري **لبول غرايس**، فقد نعى عليه تركيزه على الجانب التبليغي دون التركيز على الجانب التعاملي المتصل بالاجتماع والأخلاق اللذين يؤطران القيمة التهذيبية في الكلام، التي تتحكم بدورها في صناعة المعنى وتوجيهه في التخاطب اليومي[2]، وفي هذا السياق يعرض **طه عبد الرحمن** إلى مبدأ التأدب الذي يقوم على ثلاثة قواعد متضامنة فيما بينها بفضل تحقق مقاصد

(1) طه عبد الرحمن، **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 1998، ص 29-30 وانظر أيضا، آمنة بلعلى، **المنطق التداولي عند طه عبد الرحمن وتطبيقاته**، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، جانفي 2006، ص278.
(2) المرجع نفسه، ص253.

لإصلاح السلوك، المبنية بدورها على مبدأ التواجه، وهي: 1 ـ قاعدة التعفف، 2 ـ قاعدة التشكك، 3 ـ قاعدة التودد، 4 ـ قاعدة التواجه.

لقد حاول **طه عبد الرحمن** بأسلوب توليفي جذاب أن يجسد التواصل البناء والهادف بين التراث الإسلامي والتفكير الغربي الحديث، غير إنه لاحظ أن هذه القواعد المستخلصة من التراث الإسلامي مثل: قاعدة الصدق وقاعدة القصد، وقاعدة الإخلاص في ترابطها مع قاعدة التأدب والتواجه والتأدب الأقصى لا تشكل أدوات ضبط للخطاب الأدبي في الغالب، لذلك لجأ إلى آليات أخرى لتصنيف الخطابات في مستوى آخر من مستويات التخاطب مثلما تجلى ذلك في نظرية الحوار[1]، وتقوم الحوارية عنده على نوعين من الشروط، أولاها شروط[2] النص الاستدلالي من برهان وحجاج، وثانيها شروط التداول اللغوي مثل النطقية والاجتماعية والاعتقادية والإقناعية، مما يفسح المجال نحو التمييز بين مراتب الحوارية الثلاث، وهي الحوار (العرضية) والمحاورة(الاعتراضية) والتحاور (التعارضية)[3]. إن نظرية **طه عبد الرحمن** في المجال التداولي تتميز بالطابع التجريدي المونولوجي الذي يغطي خطابات عربية متنوعة في الماضي والحاضر، بل وتستشرف تفجير كثير من البنيات الفكرية المكبوتة في التراث العربي بخاصة في المساجلات والمناظرات، مقترحا في هذا الإطار نزعة جديدة يصطلح عليها بالمعاقلة الحية بدلا عن العقلانية المجردة، وفي هذا السياق يحدد الفروق الأساسية بين العقل والمعاقلة فهي ليست جوهرا قائما بالنفس، وإنما فعالية تحصر بالتعاون بين أفراد الجنس البشري تكون محصلتها العمل في ضوء الاتفاق والاختلاف[4]. لقد أسفر تأسيس الشروط التداولية للمناظرة في تركيز **طه عبد الرحمن** على

(1) آمنة بلعلى، **المنطق التداولي عند طه عبد الرحمن**، ص 284.

(2) المرجع نفسه، ص436.

(3) طه عبد الرحمن، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 2000، ص28 و42.

(4) طه عبد الرحمن، **تجديد المنهج في تقويم التراث**، المركز الثقافي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، سنة 1993، ص38.

الجانب التلفظي عن تغييب لعنصر الموجه الذي يتخذ بعدا سلطويا كما في مناظرة **متى بن يونس وأبي سعيد السيرافي** مع الوزير **ابن الفرات**، أو بعدا سرديا كما في حالة أبي حيان في المناظرة نفسها حيث يمكن الإفادة من نظرية المستويات السردية عند جنيت، وبعدا نفعيا بالإضافة إلى ذلك(1). وممن تأثر به في المجال اللساني **أحمد المتوكل** الذي أفاد من التصور التداولي الغربي في تأسيس نظرية للنحو الوظيفي في اللغة العربية في سياق مراجعة الفكر اللساني العربي، من خلال كتبه التي يتصدرها الوظائف التداولية في اللغة العربية سنة 1985، وهذه الدراسة بالرغم من تنزلها في سياق نحوي بما لا يمس مباشرة الحقل الأدبي تسمح بلا شك بتكوين أفق جوهري في مقاربة النص الأدبي الذي مازال خطابنا النقدي غير قادر عن الإحاطة بجوانبه التداولية كمّا وكيفا(2). ولعل من أهم محاولات التعريف والتمثيل للاتجاه التداولي في اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة محاولة **محمد صلاح الدين الشريف** الموسومة بـ: تقديم عام للاتجاه البرغماتي ضمن دراسة أهم المدارس اللسانية التي صدرت سنة 1986، والتي أشرف عليها **عبد القادر المهيري**، والتي خصصت لتوضيح نشأة التداولية، وأهم قضاياها المفصلية في الفكر اللساني الحديث بصورة مختصرة ومركزة في الآن نفسه، موجهة خصيصا لطلاب الجامعات.وممن عني بدراسة النص العربي من الناحية الشكلية والتداولية، ولو بشكل عابر ومختصر **فالح بن شبيب العجمي** الذي عرض في دراسته **الربط الذرعي في النص العربي** إلى خاصية الربط التي تقوم عليها النصوص اللغوية معتمدة أدوات إحالية وإشارية لم تدرس في الثقافة النحوية العربية بالشكل الكافي - بحسب رأي الباحث- كما أن دراسة طرق الربط تستلزم استعراض أسس النص التداولية في علاقتها بسمة الترابط النصي(3)، وفي سبيل إماطة

---

(1) وحيد بوعزيز، **التداولية في الخطاب العربي المعاصر**، ص236.

(2) حفناوي بعلي، **التداولية..البراغماتية الجديدة خطاب ما بعد الحداثة**، مجلة اللغة والأدب، عدد17، ص 51.

(3) فالح بن شبيب العجمي، **الربط الذرعي في النص العربي**، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد 12، عدد 1، سنة 1994، ص253.

اللثام عن هذا التصور يعرض البحث إلى مسيرة التفكير في النص ومتطلباته الترابطية عند القدماء من خلال التعريج على نظرية النظم، ثم وصف جامع لمحاولات المحدثين الغربيين النصوصية، والمهتمة بموضوعات مثل الإحالة، ومرجعية النص وتكرارية المعاني وغيرها[1]، والوقوف عند محاولات لسانية اتخذت من موضوع الربط الذرعي مشكلة بحثية، هذا ويشير الباحث إلى سبب اختياره لمصطلح الذرعية بدلا على البراغماتية قصد الابتعاد عن الظلال الاجتماعية لمصطلح البراغماتية[2]، أما لبّ الموضوع فيمكن حصره في عرض ومناقشة الروابط الذرعية في اللغة، وهي نوعان: 1- روابط إحالية (Anafora)، و2-روابط إشارية (Catafora)، أما النوع الأول فيمكن أن يستخدم بشكل متكرر متى أراد المتكلم ذلك بين لا يمكن استخدام أكثر من عنصر إشاري واحد قبل أن تذكر الوحدة المشار إليها في الرابط الإشاري[3]، أما عن أهم التركيبات التي تظهر فيها الروابط الإحالية في اللغة العربية فيمكن إجمالها - عند الباحث - في الموضعة (Topicqlisation)[4]، والتبئير (Focusing)، والتركيب الفصلي (Cleftconstruction)، والتركيب شبه الفصلي (Pseudo-Cleft Construction)[5]، أما الربط الإشاري فيحدد الباحث تحققه في النص من خلال نماذج معينة مثل: أسلوب ضمير الشأن، وأسلوب إبراز الوصف الذرعي[6]، كما يناقش الباحث الفروق الكائنة بين جملة من المفاهيم

(1) المرجع نفسه، ص254.

(2) المرجع نفسه، ص255.

(3) فالح بن شبيب العجمي، **الربط الذرعي**، ص265، كما ضم هذه الروابط الإحالية على نمطين شكليين مختلفين هما الترابط الأفقي التسلسلي والترابط المركزي، انظر تعريفها في البحث المذكور، ص256 - 257.

(4) يعتمد الباحث في تحديد مصطلح الموضعة وتمييزه مدخلا وظيفيا معروفا عند **سيمون ديك وأحمد المتوكل** في دراساته للمحور والبؤرة والذيل وغيرها، انظر أحمد المتوكل، **الوظائف التداولية في اللغة العربية**، الدار البيضاء، المغرب، دار الثقافة، 1985، ص 137-138 وما بعدها.

(5) فالح بن شبيب العجمي، **الربط الذرعي**، ص263-264.

(6) المرجع نفسه، ص266.

الذرعية المرتبطة بمستويات الربط عبر عرضها في ثنائيات، وهي (المسند إليه والمسند) و(الموضوع- الحديث)، و(المبأر الرتيب)، و(القديم - الجديد)[(1)]، هذا وبالرغم من أهمية الموضوع المطروح بخاصة في الفترة التي نشر فيها هذا البحث إلا أن صاحبه عرضه بشكل وصفي مختصر، لم يستوف فيه جانبا مهما بالنظر إلى عنوانه، وهو الجانب التطبيقي النصي، ولنا أن نستأنس في هذا السياق أيضا بدراسة **عبد الهادي الشهري** حول **إستراتيجية الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، والتي يبسط فيها القول على كيفية إنتاج الخطاب شكلا ودلالة في ضوء المعطيات اللسانية والتداولية التي تبرز صور استخدام اللغات في التعبير والإقناع والمحاجة بكل أشكالها اللغوية والمنطقية، إذ لم تخضع هذه الدراسة - على حد زعم صاحبها- إلى قيد نظري معين، فوظفت كل ما ألفته صالحا لخدمة الإشكالية المطروحة في سؤال البحث: ما الإستراتيجية الخطابية التي يتوخاها المرسل؟[(2)]، هذا وقد وزّعت الدراسة على بابين، تم التمهيد لهما بمقدمة، وعقبتهما خلاصة ونتائج، فأما الباب الأول فقد تضمن ثلاثة فصول عالجت على الترتيب مفهوم الإستراتيجية في الخطاب ومعايير تصنيفها ضمن ثلاثة محاور، اختص كل منها بمعيار من المعايير التالية: 1- معيار العلاقة بين طرفي الخطاب، 2- معيار شكل الخطاب، 3-معيار هدف الخطاب، كما عولجت لعوامل المؤثرة في اختيار إستراتيجية معينة في أثناء الخطاب، من خلال القصد والسلطة، وأما الباب الثاني فقد عرض فيه إلى أنواع الإستراتيجيات المتفرعة عن تلك العوامل والمعايير، وهي: الإستراتيجية التضامنية والإستراتيجية التوجيهية والإستراتيجية التلميحية وإستراتيجية الإقناع، ومما يسجل لهذه الدراسة المهمة والنادرة في هذا الموضوع بالذات اعتمادها مراجع تأسيسية في التداوليات الحديثة، وطرقها أبوابا لا تزال الدراسات اللسانية تعدها مداخل لاختصاصات المناطقة والفلاسفة وعلماء الاتصال

---

(1) المرجع نفسه، ص 268.

(2) عبد الهادي الشهري، **استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2004، ص vii! المقدمة.

لاسيما ما ارتبط بالخطابين الحجاجي و الإشهاري، وضوابط تداولهما في التواصل اللغوي، أما عن أهم الدراسات الحديثة التي حاولت عرض الإطار النظري لنظرية الحجاج في علاقتها بالتداوليات الحديثة وتحليل الخطاب فيما وقعت عليه يد البحث أنموجا لدراسات أخرى سلكت المسلك ذاته دراسة **عبد السلام عشير**، التي تأسست على محاولة عرض النظرية التداولية المعرفية في بعديها المنهجي والتطبيقي، فهذه النظرية المنفتحة على نظرية المعرفة ولسانيات الجيل الثالث (اللسانيات المعرفية) تهتم بجملة من القضايا التي دار حولها النقاش بين أنصار نظرية الفضاءات الذهنية بزعامة **فوكوني** ونظرية القالبية **لفودور**[1]، وكلها أسئلة ترتبط بأصول التواصل، ومشكلات الفهم والتأويل المرتبطة به، ومسائل الاستقبال والتخزين والربط وغيرها في المستوى الذهني، كما تركز في المستوى المعرفي على المعطيات الداخلية في الذاكرة والخارجية في ظروف التواصل العامة.وفي السياق ذاته تركز الدراسة على مفهوم التأويل التداولي في نظرية الإصابية (pertinence) التي تقوم على دراسة اختيار ما يأخذ باهتمام المتخاطبين، وما يؤثر فيهم من أقوال وحجج[2]. إن الإصابية علاقة ترتبط بمجموعة من البراميترات السياقية والقولية المعرفية والمنطقية ذات وظيفة توجيهية للقول ضمن مجموع القيم الخارجية[3]، وهكذا تتحول الإصابية إلى مبدإ ملازم للفعل التواصلي لا تنفك عنه.ولعل من أهم ما يرتبط بمسألة الفهم العلاقة الرابطة بين التأويل والسياق الذي يتكون من المعلومات المفهومية والمعلومات الفيزيقية المؤطرة للسياق والمتراكمة في الذاكرة[4]، وهذه

---

(1) المرجع السابق، ص31

(2) Sperber. D, Wilson La pertinence, communication et cognition, Paris, ed De Minuit, p200.

(3) عبد السلام عشير، **عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج**، ص 34.

(4) جدير بالذكر أن علماء النفس المعرفي يقسمون الذاكرة إلى ذاكرة قصيرة المدى، وهي ذاكرة العمل الرئيسة وذاكرة بعيدة المدى تستحوذ عليها المعلومات المفهومية وذاكرة متوسطة المدى تتراكم فيها تأويلا الأقوال المباشرة.

المعلومات الكثيرة والمتداخلة تطرح كيفية اختيارها واستثمارها بناء على متطلبات السياق، وهذا الوضع يقتضي تحقق مبدأ الملاءمة أو ما اصطلح عليه بـ:الإصابية. إن التواصل الإنساني بين أفراد العالم الواحد، وحتى مع الكون بمكوناته الأخرى يفرض نظما تواصلية مختلفة تعتمد علامات مختلفة منها العلامات الشمية واللمسية والذوقية والبصرية ناهيك عن السمعية والتلفظية التي تتحول في التواصل إلى صور ذهنية قابلة للتخزين ترمز للكائنات والوقائع والأحوال المختلفة، فالتواصل البشري نظام رمزي بالدرجة الأولى مبني على قواعد تركيبية وعلاقات دلالية[1]، وتحت هذا الإطار الموضوعي يمكن مناقشة القضايا التالية: 1 ـ مضمون التواصل، 2 ـ المقاربة الترميزية والفهم الدلالي، 3 ـ المقاربة الاستنتاجية[2]، 4 ـ التداوليات الاستنتاجية ومفهومي التضمين والسياق، 5- مفهوم المعرفة المشتركة في التداوليات المعرفية. وعلى صعيد تمعين العلاقة الرابطة بين التواصل والتحليل التداولي للخطاب تشتغل الدراسة على محاولة إبراز أهمية التحليل التداولي اللساني للخطاب في سياق وصف كرونولوجي لمسيرة البحث في نظريات الخطاب المتوسلة التحليل اللساني انطلاقا من أعمال أعلام الفلسفة التحليلية مثل: **أوستن وسيرل وغرايس**، وقد دارت نظرية أفعال اللغة حول مدى تحقق الفعل بوضوح أو بصورة ضمنية لدى السامع في السياق التواصلي الذي يؤطر الفعل المنجز[3]. يقول **أوستن**: لقد درست اللغة في ذاتها بكثير من العمق، وهي اليوم ينبغي أن تدرس من أجل حقيقة أخرى هي حقيقتنا نحن كأشخاص نتكلم[4]. وفي هذا السياق يذكر **عبد السلام عشير** أن التداوليات هزت كثيرا من الوثوقيات والقناعات في التحليل

---

(1) المرجع نفسه، ص 38.

(2) يملك الذهن البشري آليتين للتواصل أولاهما الترميز وثانيهما الاستدلال أو الاستنتاج فيقوم التواصل أولا على استعمال السنن ثم يلجأ إلى الاستدلال لاستخراج الأحكام والبرهنة عليها.وفي هذا السياق يفترض التداوليون أن ما يتم إيصاله بواسطة الأقوال هو إرادة القول أما المضمون فيتم حل عقده ترميزيا وأما التضمينات فتستنتج.

(3) المرجع نفسه، ص 61.

(4) Quand dire c est fair,p12.

اللساني الدلالي على اعتبار أن ممارسة اللغة إنجازا وإبداعا وأخلاقا هي قاعدة كل أنواع الإبداعات الكائنة والممكنة، لذلك اتجهت التداولية من خلال الذهن البشري إلى استكشاف عوالم الذات البشرية فيما يعرف اليوم بـ: معرفة التداولية (cognitivation de la pragmatique)[1]. لقد غدت التداولية في سعيها إلى سبر الذات معرفة عميقة تتغلغل في جوهر الكائن الإنساني في علاقته مع الأحداث والعالم واللغة التي تمثل أداة المعرفة والاتصال، بل راحت تطرح الأسئلة الثقافية المتصلة بالواقع والوجود الإنسانيين من خلال مدارستها لطبيعة العلاقة القائمة بين الشكل والدلالة والسياق، مع التمييز بين القدرتين الإنجازية والتأويلية، ومحاولة التعرف على سبل الوصول إلى مقاصد المتكلمين في ضوء ظروف التخاطب المتغيرة[2]. وفي سياق ذلك قامت نظرية أفعال الكلام لأوستن (1970) التي صاغها في كتابه Quand dire c'est faire.

لقد أصبح لهذه النظرية صدى كبير في الدرس اللساني والفلسفي المعاصر، فتغيرت كثير من التصورات التي حصرت التحليل اللغوي في حدود الجملة ومكوناتها النحوية، فانفتح الدرس اللساني على دراسة الخطابات المختلفة بوصفها صورا لغوية تتجلى فيها عمليات التخاطب والتبليغ المختلفة شكلا وسياقا، وتبوء مفهوم الإنجاز مركز الرحى في هذه النظرية التي يتحول في إطار القول اللساني إلى فعل له تأثيره واقتضاؤه، يقول مارتن: ما يجب تعريفه في التداولية ليس إلا ما يشكل مرجعية لمجموع الأفعال، كما هو الشأن بالنسبة لمجموع الأقوال في النص أو الخطاب[3].

3- الدراسات الدائرة حول الحجاج والخطاب الحجاجي

لعل أهم موضوع شغلت به التداولية المعاصرة موضوع الحجاج[4] من

---

(1) Sperber. D, Wilson La pertinence, communication et cognition, Paris, ed De Minuit, p63.

(2) Dictionnaire Encyclopedique de la pragmatique, p499.

(3) عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص 66.

(4) يعد الحجاج فعلا طبيعيا من أفعال اللغة، ولكي يحصر مفهومه لا مناص من مقابلته مع =

حيث آلياته ومفاهيمه وأهم نظرياته، وفي هذا السياق لابد من التنويه بجهود حلقة البحث التونسية التي أشرف عليها **حمادي صمود**(1)، التي أنجزت عملا مطبوعا مهما لهذا المجال يكاد يكون أهم عمل أكاديمي عربي جماعي أنجز في هذا المجال. ومما لا يخفى على المهتمين ذكره في هذا المقام أن الدرس البلاغي العربي القديم في مقاربته للنص الأدبي شعرا ونثرا قدم إسهامات مهمة يمكن أن تدرج في الموروث التداولي الحجاجي، وقد عضدته في لحظات تشكله وتطوره آراء المناطقة والأصوليين وعلماء الكلام والمفسرين، ولعل سلسلة دراسات **محمد العمري** بخاصة كتابه: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها تكشف عن ذلك الجهد المنهجي الذي قدم من لدن تلك النخب، والذي يصلح مدونة ثرة ينطلق منها لتطوير النظرية التداولية الحديثة، ونظريات الحجاج المتفرعة عنها التي كان لفلاسفة اكسفورد بخاصة دور بارز في تطويرها، كما شارك **ستراوسن** و **كارناب** ثم **جاك موشلار** في بلورة كثير من قضايا الحجاج بخاصة في كتابه الصادر سنة 1996 بعنوان النظرية التداولية والتداولية التخاطبية (Latheorie pragmatique et pragmatique conversationnelle)، هذا وقد أكد **موشلار** أن الحجاج لا يعد إطلاقا من طبيعة برهانية، أي لا علاقة له بالمنطق الصوري الأرسطوطاليسي الذي يبنى على مقدمتين صغرى وكبرى تفضيان بالضرورة إلى نتيجة وفق مبدأ السببية، ويبدو أن قيام الحجاج حاصل بفضل علاقات يسيّرها الرفض والسجال، وفي هذا السياق وجه **موشلار** إلى وجود علاقة حجاجية بين (س) و (ع) حينما يكون أحد

= الحجة والاستنتاج، فالحجاج ليس مرماه التطرق للكلام عن الأدلة، كما أنه ليس خطابا مهتما بالمبادئ المنطقية كعملية استنتاج، وبمعنى آخر أن تحاج لا يعني أن تبرهن على صحة فكرة ما، ولا أن تبين الطابع المنطقي الحصيف لعملية نظر، أن تحاجج يعني إعطاء أسباب وحقائق لنتيجة ما، انظر Jacques Moeschler, argumentation et conversation,element pour une analyse pragmatique du discours, serie;langues et apprentissage des langues,1996,p46.

(1) فريق البحث في البلاغة والحجاج، **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، منشورات كلية الآداب، منوبة، مجلد xxxix.

الملفوظين س مقدما كي يقنع، فهو يسوغ الآخر (ع) فـ (س) يعد الحجة، أما (ع) فهي النتيجة، ولن تكون العلاقة الحجاجية بالضرورة بين ملفوظين ظاهرين، إذ يبدو أحيانا أن النتائج تكون مضمرة، كما يمكن أن تكون بعض الحجج من طبيعة غير لسانية، وفي حال كونها مضمرة لا بد أن تكون مقبولة ومستوعبة، كما أنّ وجود الحجج لصالح النتيجة يحتم توافرها على توجيهات داخلية تخدم نتيجة واحدة فقط، أو توجيهات ضدية في حال تعدد النتائج وتناقضها[1]. هذا وتعرض دراسة **عبد السلام عشير** إلى معالجة وظائف الآليات اللسانية من خلال الكشف عن أهم خصائص النظم في اللسان العربي وأدوات تشكله، وصور هذا التشكل، والتي يمكن حصرها في: 1-الاتساق التركيبي، 2-التناسق الدلالي، 3- التلاؤم التداولي، 4-الأثر الحجاجي[2].

إن المتتبع لما صاغه الجرجاني في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة يمكنه إدراك البعد التداولي الرئيس للخطاب العربي بوصفه تمظهرا للغة العربية من خلال تكريس دور السياق وأثره في تمييز المعنى والمغزى والوقوف عند الغايات الحجاجية والاجتماعية والنفسية للمتخاطبين، ولنا مراجعة ما دون تحت موضوعات التقديم والتأخير بعامة وفي النفي بخاصة، والفصل والوصل والحذف والشرط والاستفهام لندرك مدى تفتيقه للمعنى الجديد، وتأويله للدلالة حين تخرج عن مقتضى الظاهر في ضوء العلاقة القائمة بين السياقين اللغوي والحالي غير أنه لم يأبه كثيرا على شاكلة نقاد وبلاغيي العصر القديم بالجوانب الافتراضية في إنشاء معاني الأقوال بناء على سياقات مفترضة أيضا جريا وراء المعنى الحقيقي الذي أطر بالبحث في الإعجاز القرآني وبسامع يعنى بقبول المعنى أو رفضه دون تأويل أو مساءلة[3]. ولعل مسعى اللسانيات التداولية لدراسة المفترض والمضمر من القول كان أساسا موجها إلى دراسة

(1) ibid,p52-53!

وانظر وحيد بوعزيز، **التداولية في الخطاب العربي المعاصر**، مفهوم المناظرة، الأسس والمساءلات، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد17، ص 225.

(2) عبد السلام عشير، **عندما نتواصل نغير**، ص73.

(3) المرجع نفسه، ص81.

الروابط اللسانية ذات الوظيفة الحجاجية في علاقتها بالبنيات الاستدلالية الداخلية وبنيات الوقائع الخارجية مثل النموذج والشاهد والمثل والتمثيل، وهي أدوات حجاجية قمينة بأداء أدوار إقناعية أساسية في الخطاب متى ما وظفت توظيفا منطقيا وفق خطة استراتيجية مدروسة سلفا، كما عنيت التداولية الحجاجية بدراسة جدوى القياس الطبيعي في توليد الخطاب الطبيعي(1)، أما القياس التداولي فيشكل ممارسة استدلالية استكشافية للمعرفة تنقل مستخدمي اللغة من حكم إلى آخر، مثل قياس المفرد على المفرد أو الحدث على الحدث، وهكذا مما يعني حمل المتكلم للمخاطب على الإفادة من القياس إفادة سلوكية لاشتماله على عنصر القيمة الفكرية التي ترتبط بتغيير المحيط التداولي للفرد عن طريق الإقناع بمضمون القول عملا به أو كفا عنه(2). يتميز الخطاب الحجاجي عن باقي الخطابات الأخرى بكونه خطابا مبنيا وموجها وهادفا ومبنيًا بناء استدلاليا يتم فيه اللجوء إلى الحجة والاستدلال والمنطق والعقل، وموجها مسبقا بظروف تداولية تدعو إليها إكراهات قولية أو اجتماعية أو ثقافية أو علمية أو سياسية تتطلب الدفاع عن الرأي أو الانتصار لفكرة، أو تتطلب نقاشا حجاجيا يلامس الحياة الاجتماعية أو المؤسساتية، بهدف تعديل فكرة أو نقد أطروحة أو جلب اعتقاد أو دفع انتقاد(3)، وللحجاج أبعاد تداولية رئيسة لعل أهمها البعد السياقي والبعد الشمولي التفاعلي والبعد التعاملي الأخلاقي والبعد التوسعي في أفعال اللغة والبعد التنظيمي الاستراتيجي(4). أما سائر الآليات المساهمة في بناء الحجاج فهي الآليات المعرفية الممثلة بالاستدلال والفرضيات والآليات المجازية التي تقوم على التمثيل أو التخييل كالاستعارة(5) التي تعد من أبرز آليات الحجاج اللغوي في صورته البيانية

(1) المرجع نفسه، ص94-98.
(2) مجلة المناظرة، عدد4\89.
(3) عبد السلام عشير، **عندما نتواصل نغير**، ص 128 وانظر طه عبد الرحمن، **اللسان والميزان**، ص226، وانظر: Essais sur l argumentation, p146
(4) المرجع نفسه، ص 104.
(5) المرجع نفسه، ص115 وفي هذا الصدد يعرض الباحث إلى أهم التصورات النظرية التي=

والجمالية بخاصة في الشعر، وإذا كانت الاستعارة الشعرية تتملك السامع أكثر مما ترغمه، فإن الاستعارة الحجاجية تكون أكثر قهرا واقتسارا[1]، وفي هذا السياق تؤدي الآليات المجازية سلسلة من الوظائف بعضها متعلق بالمتكلم وبعضها الآخر متعلق بالسامع كوظيفة تحريك الخيال ووظيفة تزيين القول وتكثيفه[2]. كما خصصت الدراسة الفصل الثالث لمدارسة إستراتيجية الخطاب الحجاجي في ضوء إمكانات التحقق وإشكالات التأويل عبر تحديد طبيعته الاستدلالية التي تجعل منه حوارا ثنائيا أو متعدد الأطراف غايته تبسيط الأفكار، وعرضها وتأكيدها أو نفيها من خلال عملية لسانية ذهنية تهدف إلى إرضاء العقل من جهة وإرضاء الآخر من جهة ثانية مما يعني ضرورة بناء خطة هادفة تراعي مقتضيات السياق الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يحدد فضاء الحجاج[3]، وتقوم هذه الخطة على مراعاة خصائص عامة تحدد شكل الخطاب الحجاجي، يمكن إجمالها في: 1- خاصية البناء والدينامية، 2- خاصية التفاعل، 3- خاصية الالتباس، 4- خاصية التأويل، 5- خاصية الاعتقاد، 6- خاصية الأنتهاض إلى العمل[4]، كما تستطرد الدراسة في فحص أطر وطرائق الاستدلال الحجاجي التي تعطي الخطاب الحجاجي شكله النهائي في السياق التواصلي المعين، من خلال منظومة من التقنيات التي يتصدرها التعريف الحجاجي الذي يشكل مدخلا للحجاج فحاجته قائمة في حال تحديد مفهوم يكون أرضية مشتركة للمتخاطبين[5]، أما الأشكال المجازية للتعريف فقد لخصها الدارسون في: 1- التعريف الموجه، 2-التعريف المكثف والشعار،

= قدمت في موضوع الاستعارة قديما وحديثا مركزًا على موقعها في النظرية الدلالية لسيرل وإيكو وكذا في النظرية التصورية لـ: لايكوف.

(1) المرجع نفسه، ص81.

(2) المرجع نفسه، ص123.

(3) المرجع نفسه، ص128.

(4) المرجع نفسه، ص134 وانظر طه عبد الرحمن، **اللسان والميزان**، ص 237.

(5) المرجع نفسه، ص142، هذا وتتفرع صور التعريف الحجاجي إلى أشكال مختلفة تقوم بأدوار فرعية متباينة في بناء الحجاج من ذلك التعريف بالمفهوم والماصدق، والتعريف التفسيري والتعريف بالوصف والتعريف الإجرائي، انظر ص 143و 144.

3- التعريف بالمقارنة والمخالفة[1]، وللحجاج أشكال مختلفة تبعا لتنوع الحجج المعتمدة في الإقناع، وهي التي ترهن بناءه السليم، ليحقق أغراضه التداولية، ولعل أهم أنواع الحجاج ما كان مغالطيا(Paralogisme)، ويقوم الحجاج المغالطي إحداث اللبس في الألفاظ والمقدمات ليضطرب فهم المحاور مثل المصادرة على المطلوب والأسئلة المتعددة، وسحب صفة الكل على الأجزاء، كما يمكن الحديث عن أنواع أخرى للحجاج مثل الحجاج الإشكال والحجاج الذي ينطلق من الشخص ذاته، ويبدو أن تنوع أشكال الحجاج راجعة أيضا إلى تنوع الحجج ذاتها[2]، وفي هذا الإطار ميز الدارسون بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي وبين ما هو صائب وما هو خاطئ تبعا للسياق والموضوع الذي تظهر فيه، مثل الحجاج بالسلطة والحجاج بالتجهيل والمغالطة المعرفية والحجاج بالقوة، والمحاجة الجماهيرية والمحاجة الانفعالية والحجاج بالمصادرة عن المطلوب[3]، كما تتوسل دراسة **عبد السلام عشير** بحث طرائق وتقنيات الخطاب السياسي بوصفه أهم مظهر خطابي تعلو فيه القيمة الحجاجية للغة من خلال تحقق نوع من التكامل بين الطرائق الحجاجية الذاتية والطرائق الموضوعية العقلانية التي تقوم على المزاوجة بين إثباتين لا يتواجدان في النسق ذاته دون أن ينفي الواحد منهما الآخر منطقيا[4]، هذا ويمكن حصر هذه الحالة في عمليتين عقليتين هما: الثالث المرفوع[5] والاختيار الصعب، كما لا يغفل الحجاج السياسي منظومة أخرى من الطرائق المهمة مثل الطرائق المنطقية التي يتصدرها التقابل والتعاكس والتباين والطرائق الرياضية التي تقوم على

---

(1) المرجع نفسه، ص150.
(2) المرجع نفسه، ص170.
(3) المرجع نفسه، ص150.
(4) المرجع نفسه، ص181.
(5) يعني هذا المبدأ من الضروري أن يكون للشيء صفة ما أو نقضها، كأن تقول مثلا أن التلميذ قد نجح في الامتحان، او رسب، وليست هناك حالة ثالثة لأن الحالة الثالثة مرفوعة بالاختيار (النجاح أو السقوط) وهذا المبدأ هناك من يسميه بالوسط الممتنع أو الوسط المستبعد، ينظر محمد أنعيسي، **الحوار المتمدن**، عدد1829، 2007 / 2/ 17.

اللانفصال والتبادل، أما الطرائق الواقعية فتقوم على التجارب والحدوس والمفارقات الواقعية لون من أهم ألوان هذا المنحى الحجاجي التي يطمح واضعها إلى حمل المتلقي على استكناهها انطلاقا من تجارب ووقائع معينة[1].

لعل من أهم النظريات التي عنيت بدراسة الحجاج في صلب المحاورات نظرية المساءلة التي أرسى دعاماتها **مايير** أحد منظري البلاغة المعاصرة من خلال كتابيه المهمين اللذين أحدثا نقلة منهجية في الدرس البلاغي المعاصر، وهما: أسئلة البلاغة وأسئلة البلاغة المنطقية، اللغة والحجاج، وتقوم نظريته على مبدأين هما: المبدأ الافتراضي في تحليل الأقوال، ومبدأ الاختلاف الإشكالي داخل الأقوال[2]، أما أهم أطروحة صدرت عنها هذه النظرية فقائمة على علاقة النتيجة بالسبب، فأن نفكر، وأن نتحدث وأن نقول شيئا ما، وأن نكتب فذلك يعني أن نطرح سؤالا[3]، في سياق التواصل اللساني الذي يشكل الإمكانات القولية المختلفة التي تسمح للمتخاطبين أن يستنتجوا ويستدلوا، ويحاجوا أو يقنعوا، إنه الوسيلة التي تكشف عن مكمن السؤال فيما يقال دون أن يقال مباشرة[4]، كما تنطوي نظرية المساءلة على جملة من الإشكاليات المتعلقة بطبيعة العلاقة الرابطة بين البلاغة والحجاج، ووظيفته فيها في صلب السؤال والجواب، وارتباط فعل المساءلة بفعل الانعكاس في ضوء أفعال الكلام، فالأقوال التي ترد في صيغتي الأمر والنهي توجد إشكالا تواصليا بين المتكلمين من خلال ما تجره من انعكاسية بالنسبة إلى المستمع، فالقول الانعكاسي نتيجة لجواب يفترض رد فعل، وليس وسيلة مباشرة للطلب أو السؤال، مثل تلك الإجابات الإشكالية التي تترجم ما هو تسباؤلي[5]، وعلى صعيد البعد السياقي يشير **مايير** إلى صفة التداخل الحاصلة بين القول والسياق مما يجعل من هذا الأخير سياقا قوليا بامتياز لا ينفك عنه ألبتة، كما يميز بين

(1) المرجع نفسه، ص190.
(2) المرجع نفسه، ص196.
(3) المرجع نفسه، ص197.
(4) المرجع نفسه، ص198.
(5) المرجع نفسه، ص199.

أنواع من الحوار فهناك الواضح والإشكالي والصامت، كما يطرح التحاور والمساءلة إشكالية المسافة الحجاجية التي تتحكم في بنية المفاوضة بوصفها ضابطا مهما في بنية القول الحجاجي، إذ إن الإشكال الحقيقي في الحجاج حول المسافة يكمن في تأكيد الهوية أو العثور عليها، مما يدفع بالمتحاورين إلى تقديم إمكانات الرفض والقبول. وعلى صعيد بحث العلاقات الحجاجية يؤكد ماير طبيعة العلاقة الثنائية للحجاج بين المتكلم والمستمع انطلاقا من طرح الأسئلة ومتابعة تقديم إجابات لها، قصد تقريب وجهات النظر، وتحقيق مبدأ الإقرار بالجواب أو السير بالعملية نحو تضخيم الخلاف، ودحض الجواب عبر ممكنات اللغة بعامة، وجانبها المجازي بخاصة[1]، في ضوء ما تتيحه اللغة الحجاجية من مفارقات تميز الصريح والضمني من القول، ولعل ما يمكن استنتاجه في سياق عرض أركان نظرية المساءلة أن صاحبها أقامها على مفاهيم متعارضة، منها: الحقيقة والمجاز، والافتراض واليقين، والاستعمال والابتكار، والإقناع والتمويه، السلطة المجازية والسلطة المادية[2]. هذا ولا يخفي الباحث دعوته الصريحة النابعة من اعتقاد راسخ بأهمية ممارسة نقد الفكر، وتربية الأجيال على فن الاستدلال والإقناع، ولا يكون ذلك إلا بتدريس الاستدلال وطرائقه في ميدان العلوم الإنسانية والاجتماعية حتى تقوم الجامعة بمهمتها الريادية في التغيير الاجتماعي والحراك العلمي والثقافي، إذ إن فتح حوار عقلاني جاد وموضوعي بين مختلف المؤسسات سيضيق لا محالة من جغرافيا التشنج والسفسطة بكل أشكالها وتمظهراتها المعنوية والمادية، وسيفتح المجال نحو ثقافة التوافق والابتكار. وفي سياق تمهيدي مشابه يمكن تنزيل دراسات **محمد العبد** حول التداوليات والحجاج ضمن علم تحليل الخطاب، والتي من بينها "تعديل القوة الإنجازية، دراسة في التحليل التداولي للخطاب"، وقد عرض فيها لنشأة مختصرة للفكر التداولي الحديث، في ضوء أهم نظرية تمثله في اللسانيات، وهي نظرية الفعل اللغوي، مبينا علاقة التداولية

(1) المرجع نفسه، ص206.
(2) المرجع نفسه، ص208.

بالعلوم الإنسانية ومناهج النقد الغربي مثل السيميائية التي طوّرت كثيرا من مقولاتها بخاصة في المسرح والدراما، وفي هذا السياق يعرض لتلك الإضافات المهمة للنظرية على يد **ديتر فوندرليش** و **فان ديك** في كتابه النص والسياق، و**ميخائيل ستوبس** الذي عني بدراسة الأفعال التعاونية في مجال خطاب المحادثة[1]، أما نقطة الارتكاز في هذه الدراسة فهي القوة الإنجازية للفعل في ضوء ارتباطها بالمقصد والسياق، والحقيقة إن عناية هذه الدراسة بتحليل مفهوم القوة الإنجازية لا يقف عند حدود التعريف بل يتعداه إلى محاولة تطبيقها على اللغة العربية، ويتجلى هذا الهدف فيما أفصح عنه **محمد العبد** من أمل في أن تكون هذه الدراسة - من منطلق الاقتناع بأن كل تطور في النظرية اللسانية يؤدي بالضرورة إلى تطور في النظرية الأدبية مساو له في القوة والاتجاه -أن تكون فاتحة اتصال بتداولية أفعال الكلام، وتطبيقها على اللغة العربية من خلال أحد مفاهيمها المركزية الفاعلة في حقل تحليل الخطاب، وهو مفهوم القوة الإنجازية الذي أراه جديرا بأن تفتح له دراستنا اللسانية والأدبية أبواب الاهتمام والرعاية[2].

يقوم مفهوم القوة الإنجازية على اختلاف أثر الأفعال المنجزة بالقول في السياقات المختلفة، و تبعا لطريقة تلقي المستمع لها في الخطاب إذ يمكن للدارس وصفها وتأويلها، أما مقاصد المتكلمين فتند عن الفحص العلمي بينما تفسير المستمع فواضح من خلال استجابته[3]. ويقود الحديث عن هذا التفاوت في قوة الفعل اللغوي في سياق تمييز الأفعال المباشرة عن غير المباشرة إلى تحديد علامات القوة التي ذكر منها أوستن: الصيغة ونغمة الصوت وأشباه الجمل التي يقصد بها تكييف قوة المنطوق مثل تكييف قوة سوف أفعل بإضافة

---

(1) محمد العبد، **تعديل القوة الإنجازية**، ص 136 وانظر Stubbs, Michael, discourse analysis, the sociolinguistic analysis of natural language, Basil Blackwell, Oxford1989, p149.

(2) المرجع نفسه، ص 136.

(3) محمد العبد، **تعديل القوة الإنجازية**، ص139.

من المحتمل أو تكييف قوة النهي بالظرف لا تنس أبدا وأدوات الربط مثل من أجل ذلك التي تستخدم في قوة استنتج.وبالرغم من تلك التي تستخدم في قوة أسلم بأن، ومصاحبة المنطوق لحركة جسمية دالة وملابسات المنطوق التي تساعد على تحديد الغرض، فقد يكون الأمر أمرا أو إذنا أو عرضا أو التماسا أو توسلا أو اقتراحا أو توصية أو تحذيرا(1)، كما يضاف إلى تلك العلامات اللسانية أعراف الاستعمال الضمنية والاستلزامات الحوارية التي صاغها غرايس في آداب الحديث(2)، كما تنصرف الدراسة في شطر مهم منها إلى دراسة كيفيات وأدوات تعديل القوة الإنجازية في الملفوظات، ذلك أن المتكلمين يعمدون إلى تكييف منطوقاتهم، وبالتالي تغيير درجة أفعال القول الأدائية بناء على خطط معينة، يصطلح عليها التداوليون باستراتيجيات التعديل، التي من بينها استراتيجية تلطيف الخطاب التي عرضها **فريزر**، والتي تعني إضعاف وتخفيف قوة الفعل المنجز في القول الذي تبدو تأثيراته غير مرحب بها عند المستمع، أما استراتيجية زيادة قوة المنطوق وتعزيزها فهي استراتيجية مضادة عرضتها جانيت هرلمز سنة 1984 (3)، كما تبين الدراسة أسباب التعديل بالقوة أو التضعيف، باسطة القول في وسائل ذلك، سواء الوسائل اللسانية، مثل وسائل التشكيل الصوتي والوسائل المعجمية، أو غير اللسانية الخطابية الخارجة عن نطاق اللغة مثل تعيين الفعل الأدائي والعلامات الرابطة ووسائل ما وراء الخطاب والتكرار(4). وبوجه عام يمكن القول إن مفهوم تعديل القوة الإنجازية قادر على كشف العلاقة الرابطة بين الفعل الإنجازي وسياقاته الاجتماعية، كما أن وصف القوة وصفا دلاليا، مع تعيين درجاته المتفاوتة وتحديد استراتيجياته،

---

(1) المرجع نفسه، ص 141، وانظر محمد العبد، **نظرية الحدث اللغوي**، مجلة الدراسات اللغوية، مجلد 2، عدد4، سنة 1421-2001، ص 11-52-32.

(2) محمد العبد، **العبارة والإشارة، دراسة في نظرية الاتصال**، دار الفكر العربي، ط1، سنة 1995، ص 81و82.

(3) محمد العبد، **تعديل القوة الإنجازية**، ص 144 وانظر في هذا الصدد Fraser Bruce; Conversational Mitigation, in Jornal of Pragmatics 4-1980, pp341-350, p342.

(4) محمد العبد، **تعديل القوة الإنجازية**، ص148 وما بعدها إلى ص 158.

والآثار الأسلوبية المترتبة على ذلك التكييف من المداخل اللسانية الضرورية لتحليل الخطاب الأدبي بخاصة، وسائر أنواع الخطاب الأخرى ضمن السياق التي تنتج فيه أو تحيل عليه[1].

لقد كشفت دراسة **محمد العبد** السابقة اللثام عن طموح التداولية غير المحدود لولوج مناطق النص الأدبي المحصنة بسياج الدلالة الضمنية القائمة على فنون المجاز المختلفة، كما حملت دعوة صريحة وجريئة بضرورة إعادة النظر في الآلة النقدية الواصفة التي يتأسس عليها خطابنا النقدي الراهن في أغلب المناسبات، أما دراسة **سامية الدريدي** الموسومة بـ: "**الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه**" فقد اتخذت أنموذجا لذلك الصنف من البحوث الأكاديمية التطبيقية التي استغلت المعطيات المعرفية والمنهجية التداولية في نظريات الحجاج لتحليل النص الشعري الجاهلي، قصد ربطه بالخطابة باعتبارها المدونة الأساسة للفعل الحجاجي[2]، ولعل هذه الدراسة ومثيلاتها تحاول الانطلاق من الطبيعة غير المباشرة للخطاب الأدبي الذي يتولد عند امتصاص خطاب آخر، ثم تحويل أزمنته الفعلية، وتعديل ضمائره وإشاراته، بل والتقليل من درجة الموضوعية فيه بفعل اعتماد لغة المتحدث وصياغته الخاصة، فالمعتاد في الأدب -كما يقول التداوليون- استخدام تغيير الشفرة لتقديم الشخصيات، وإبراز خواصها عن طريق إدخال صوت مغاير لصوت فاعل الخطاب الذي يحتفظ بلغة متجانسة وخاصة له[3]، أما موضوع هذه الدراسة كما يظهر على لسان صاحبته النظر في مجموع التقنيات التي يعتمدها الشاعر ليحتج لرأي أو ليدحض فكرة محاولا إقناع القارئ بما يبسطه أو حمله على الإذعان لما يعرضه، وهو أمر سيقودنا حتما إلى دراسة بنية الحجاج من ناحية وأساليبه من ناحية ثانية، ولعل من أهم

---

(1) المرجع نفسه، ص 158.

(2) سامية الدريدي، **الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأسلوبه**، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي، ط 1، سنة 2008.

(3) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 102و 105.

الأسئلة التي تطرح في هذا السياق: ما الذي يحدث للشعر حين يرود مناطق الحجاج؟ هل يتحول إلى خطابة كما رأى بعض القدماء أم يرتاد عوالم جديدة تكسبه ألقا وطرافة؟هل تقودنا دراسة الحجاج في الشعر القديم إلى مراجعة بعض الآراء النقدية القديمة التي أضحت بحكم تواترها وعظيم انتشارها مسلمات لا يلتفت الباحث إلى دراستها؟ أم هي دراسات ستثبت وتدعم عددا غير قليل من هذه الآراء والمسلمات؟[1]، وعن مبررات اختيار المدونة تقرر الباحثة اختيارها للشعر الغنائي نظرا لحضور الشعرية فيه قيمة ثابتة عبر اللفظ والصورة والإيقاع من ناحية، أما السبب الثاني فإن دراسة الحجاج، بل فيما يفترض قيامه على الاقتناع والاستدلال لا يبدو مهما ومثيرا فآفاقه محدودة، ونتائجه معروفة سلفا أو على الأقل منتظرة، إذ تبين بالتحليل الوصول إلى البنية الحجاجية ذاتها لنصوص الشعر السياسي[2]. إن دراسة الحجاج في الشعر الغنائي وفق هذا التصور المنهجي وعبر هذه الأسئلة سيفتح الباب واسعا إلى فضاءات نصية متنوعة لم ترتدها التداوليات بعامة ونظريات الحجاج بخاصة، أما عن أهم مفاصل الدراسة فقد اتخذت منحيين أحدهما يندرج في السياق التعريفي والتبسيطي للمفاهيم والأطر الحجاجية، مثل تعريف روافد الإقناع والحجاج ووسائل الإثارة التي تتيحها اللغة والبلاغة والموسيقى، بالإضافة إلى ضبط معالم الحجاج وبنيته من خلال عرض أنواع الحجج شبه المنطقية التي تعتمد البنى المنطقية والعلاقات الرياضية، ناهيك عن سائر الحجج المؤسسة على بنية الواقع والمؤسسة لبنية الواقع، والحجج المستدعية للقيم والمشترك، كما شمل هذا المنحى إبراز أهم العلاقات الحجاجية في الشعر مثل علاقة التتابع والعلاقة السببية وعلاقة الاقتضاء والاستنتاج وعلاقة عدم الاتفاق، أما المنحى المتغير في الدراسة فذلك الذي اتجه نحو تحليل النص وفق إجراءات

(1) المرجع نفسه، ص 2، جدير بالذكر أنّ هذا البحث امتداد لمسيرة عمل جامعي قدمته الباحثة في كلية الآداب بمنوبة سنة 1992، حول شعر الخوارج مضامينه النضالية وخصائصه الفنية تحت رقم 719 T! ثم دراسة أخرى بعنوان **الحجاج في هاشميات الكميت**، نشر في حوليات الجامعة التونسية، العدد40، سنة 1996.

(2) المرجع نفسه، ص 7.

اللسانيات والأسلوبيات والبلاغة الحديثة مختارا شبكة من النصوص الممتدة عبر ثلاثة قرون تمثلها بائية **علقمة الفحل** وميمية **تميم بن مقبل** ونونية **كعب بن مالك** ولامية **جرير** وعينية **عمر بن أبي ربيعة** وعينية **مروان بن أبي حفصة**[1].

ولعل من أهم ما توصلت إليه الدراسة مما يغني في بلورة التفكير الحجاجي في نظريتي النقد ولسانيات العربية في زعمنا من الناحية المنهجية ثراء بنية الحجاج في الشعر القديم من حيث كثرة الحجج وتنوعها، ربما تكون حجة التعدية من أكثر الحجج حضورا، إذ تجد الشاعر في سياق حرصه على التأثير في محبوبته، بإظهاره لحبها ادعاؤه حب كل مكان تحل به، وكل أرض تتخذها وطنا بل يحب لحبها الأعداء، ويكره لكرهها الأصحاب والخلان[2]، كما ينفتح الحجاج في الشعر على أكثر من متلق، إذ يحاجّ الشاعر المحبوبة والذات واللائمين على صعيد واحد، دون أن تقف العوارض الشكلية والإيقاعية للخطاب أمام قدرته الحجاجية، فحجاجه سلو وتصبر للذات ووصل للمحبوبة واعتراض على اللائمين والعذال في الوقت ذاته، هذا وقد كشف التحليل التداولي لبنية الحجاج عن هزال المقولة النقدية الكلاسيكية التي تنفي الترابط والتماسك عن الشعر القديم في سياق امتياز الشعر الحديث بالوحدتين الموضوعية والعضوية، إذ تلوح النصوص لقارئها بنية واحدة تنجز في التواصل فعلا كلاميا كليا، تتفرع قوته الإنجازية في فضاء القول عبر سلسلة متماسكة من أفعال اللغة كالتهديد والتحذير والحث والعرض والطلب والشرط والإخبار والدعاء والاستفهام وغيرها، وفي هذا السياق انتهت الدراسة إلى التمييز بين بنى أربع حكمت القصيدة القديمة هي البنية الاتّساعية والتصاعدية والمتدنية والقصصية الهرمية[3]. ففي حالة البنية الاتساعية تكون النتيجة واحدة بغض النظر عن توتر الحجج وتعددها، أما إذا اتخذت البنية شكلا تصاعديا أو متدنيا فإن النتائج ستكون تراتبية لتنتهي في الأخير إلى النتيجة الرئيسة، بينما تنفتح

(1) المرجع نفسه، المقدمة، ص د.
(2) المرجع نفسه، ص434.
(3) المرجع نفسه، ص436.

البنية القصصية على نتائج مختلفة مبنية على حجج متنوعة ومختلفة أيضا.ويمتاز الحجاج الشعري بعمله بشكل خفي وضمني في مسعى اقتحام مناطق المتلقي الشعورية والفكرية، وكذلك العلاقات الحجاجي فهي ظاهرة أحيانا خفية في أغلب الأحيان لأن الشاعر قلما يعتمد الروابط الحجاجية بل يربط الحجج بالنتائج فيما بينها، وكذلك الحجج ربطها خفي نظرا لطبيعة البنية الشعرية، كما كشفت هذه الدراسة عن تحول الحجاج الشعري إلى نوع من التحريض الملتبس بالإيهام والمغالطة، لصلته بالبلاغة[1]. إن التداولية المنبثقة من الفكر الفلسفي في اللغة سرعان ما تجاوزت إطارها المعرفي والمنهجي الذي تأسست ضمنه، فعملت عبر انفتاح نسقها الفكري على العلوم والنظريات المختلفة على توسيع أفقها التحليلي، صاقلة أدواتها الوصفية والتأويلية، وبنظرتها للإنسان في صورته الأنتروبولوجية، وبوصفه كائنا قادرا ومريدا، فتحت آفاقا واسعة في ميادين عدة، لعل أهمها الأدب فقد غدت في عصرنا أداة منهجية مهمة لاستقصاء المعنى، وفهم علاقة الدلالة اللغوية بمقاصد المبدع، وتأويلات المتلقي في السياق التواصلي، وتحت ظلالها تلاشت حدود الأجناس الإبداعية الأدبية وغيرها، فلم يعد تأويل المعنى محصورا على الشعر وفنون النثر بل تعداه إلى أشكال تواصلية جديدة أفصحت عنها العولمة، ولا أدل على هذا التوسع من أن توجهاتها في دراسة الحجاج والافتراضات المسبقة ومضمرات القول أضحت تسخر لتحليل الاتجاهات السياسية الكبرى للدول، وفي المجال الاقتصادي أضحى ممكنا الحديث عن إدماج الفرد بوصفه الضامن الرئيس للمردودية الإنتاجية في المؤسسة بفعل الإطار النفعي الذي تقوم عليه الفلسفة العامة للتداوليات الحديثة، لكن يظل السؤال مطروحا :أين هو موقع التفكير العربي من هذا النسق المعرفي والمنهجي بشكل عام؟ هل هناك استعداد لخوض غمار تجربة قراءة النصوص، في ضوء تفاعلات الواقع المعيش؟، وما هي حدود قدرتنا النقدية واللسانية والفلسفية على استيعاب هذه الرؤى، وتجذيرها في منجزنا اللغوي بعامة؟

(1) المرجع نفسه، ص441.

الباب الثاني
تحليـــل الخطـــاب تطبيـــقا

وقال لي لا تكتب ولا تهم، ولا تحسب ولا تطالع.

وقال لي الهم يكتب الحق والباطل، والمطالعة تحسب الآخذ والترك.

وقال لي ليس مني ولا من نسبتي من كتب الحق والباطل وحسب الآخذ والترك.

وقال لي كل كاتب يقرأ كتابته وكل قارئ يحسب قراءته.

الفصل الأول
التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري
دراسة تطبيقية في قصائد نموذجية

توطئة

يقوم هذا الفصل على محاولة مقاربة نماذج شعرية مختلفة موضوعا وزمنا من زاوية لسانية نصية، وفي ضوء وصف مقولتي الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري، وآلية توازي الأنساق الدالة مع المقام العام الذي تكشف عنه المهيمنات النصية، وقد وقع اختيارنا على مجموعة من القصائد هي فلسفة الثعبان المقدس للشابي و كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟ للصيخان ومديح الظل العالي والقتيل رقم ثمانية لمحمود درويش وتعالي لنرسم قوس قزح وخطاب في سوق البطالة لسميح القاسم، وتراتيل الغربية لعلي عقلة عرسان وهائية الغزالي في التصوف والنفس.

أولا: تفاعل البنية والدلالة في فلسفة الثعبان المقدس

1 ـ الشاعر والقصيدة

الشابي (أبو القاسم) شاعر عربي تونسي المولد والنشأة، ولد سنة 1909 وتوفي سنة 1934، عرف بشعره الثوري التحرري الذي ألبسه حلة رومانسية ورمزية، يستعير فيها الصور الطبيعية كدلالات موحية بقيم العدالة والحرية والأمل والإنسانية، وفي الآن نفسه يستحضر من الطبيعة ذاتها كل الصور المضادة المنسجمة مع قيم اللاعدل والسيطرة والشر، وهذه القصيدة نموذج من نماذج شعره المعبر عن الصراع الأزلي بين الخير والشر بين القوة الظالمة والشعوب المستضعفة من ديوانه أغاني الحياة، والذي يعده النقاد بحق نموذجا للتجربة الفنية الراقية شكلا ومضمونا[1]، وحديث الشاعر في القصيدة تعبير عن

(1) أغاني الحياة، منشورات دار الكتب الشرقية، تونس، 1955، المقدمة.

فلسفة القوة المثقفة في كل مكان، والتي يمثلها الثعبان المقدس في حواره مع المحرور بلغة متصوفة تزين الهلاك وتعطيه صورة التضحية والفداء من أجل غاية سامية ومقدسة هي الخلود الأبدي، والقصيدة من هذا البعد تختزل الصراع بين القوى المهيمنة على العالم والكيانات الضعيفة، ومحاولة إقناعها بعدم جدوى المطالبة بالحقوق إلا ما تقرره هذه القوى المهيمنة، والتي تفرض نمطا من حياة الاحتواء والتبعية والعيش في كنف الآخر.

2 ـ مهاد نظري

درجت الدراسات في تحليل الخطاب على أن تنطلق من فضاءات إستراتيجية ناتئة في البنية النصية كالعنوان والمقدمة والخاتمة والمواضع الداخلية السميكة، مستنجدة بمعطيات جزئية في وصف المعطيات الكلية، والتي يسمح إدراكها بالإحاطة بعالم النص في صفته الكلية، ثم تأكيد ترابطه من خلال وصف العلاقات بين الأجزاء وتحديد نوعها في مستويي السطح والعمق، مما يؤكد ضرورة الانتقال بالوصف النحوي من مجال الجملة الضيق إلى مجال أرحب يمثله الخطاب في صورته النصية والتي هي قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل[1]، ويرتكز بناء النص وانسجامه على جملة من العناصر النصية[2]، تحقق تكامله وتلاحم أبنيته الجزئية، بالإضافة إلى تضافر جملة من القرائن الحالية من طبيعة ثقافية واجتماعية متعددة الأبعاد تسهم بدورها في تحقيق الانسجام، وتُحدث حوارية نصية بين بنية الخطاب وعالمه، فإذا انتقلنا إلى عناصر الربط المسْهمة في اتساق النصوص فمنها البسيط ومنها المركب؛ فمن

(1) سعد مصلوح، **نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية**، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 16، عدد1، 1997، ص153. معلوم أن الاهتمام الأول بإرساء قواعد وصف نحوي نصي كانت مع **ايوالد لانغ** في دراسته: quand une grammaire de texte est elle plus adequate qu'une grammaire de phrase, langage, p26.

(2) بخصوص مفاهيم الاتساق والانسجام والتناص انظر دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998، ص 103 وما بعدها.

الأولى حروف العطف، ومن الثانية أسماء الإشارة والأسماء الموصولة، والضمائر الإحالية، والمركبات الحرفية والظرفية، وقد بات من المعلوم أهمية هذه الروابط في تحقيق تداولية البنى النصية في السياقات المحيلة إليها. إن التحليل اللساني النصي يجمع بالضرورة بين القواعد التركيبية والدلالية والتداولية، ذلك أن تحليل النصوص يتجاوز الوصف النحوي الجملي القائم على مبدأ التجزئة إلى المكونات المباشرة دونما نظر وعناية بالجوانب الدلالية والسياقية التي تضبط مقاصد المتكلم وغايات الخطاب المنجز علما أن السمة الدينامية للنصوص تعطي لها السلطة المطلقة في فرض نموذج من المعايير التحليلية التي ينطلق منها المحلل في توصيفه، بعكس النحو الجملي الذي ينطلق من قواعد جاهزة معطاة سلفا لدراسة مكونات الكلام في أشكاله الجملية، ونأخذ الآن في الاقتراب من عالم القصيدة من خلال معرفة تكوينها المقطعي الذي يؤسس بنيتها الظاهرة، ويقوم وصفنا للبنية النصية على رصد تحولات الضمير كمفتاح سهل المنال للوقوف على تقطعات النفس الشعري المصاحب لهذه التجربة الشعرية، فهذا النص شبيه بنصوص كثيرة **للشابي** اختارت القالب العمودي الذي يتجرد من تعمد القسمة الظاهرة، تاركا للقارئ هذه المهمة، ولعل تحولات الضمائر تقلل نوعا ما من ذلك التكثيف الدلالي الذي يجعل من القصيدة لحمة واحدة يصعب فصلها، والجدول التالي يبين ذلك:

الموضوع	الضمير/المرجع	الأبيات	الوحدة
سعادة الشحرور من جمال الحياة	هو-الكون، الشحرور	6-1	1
ترهيب الثعبان الحقود	هو- الثعبان	8-7	2
شكوى وتحسر	المتكلم-الشحرور	19-9	3
ترهيب وإغراء	المتكلم -الثعبان	32-20	4
إرادة الضعفاء	المتكلم -الشحرور	36-33	5

إن معمار القصيدة قائم على المقاطع الخطابية التالية:

1 ـ وصف.

2 ـ سردٌ شعري.

3 ـ وصفٌ وخطاب (خطاب مدمج).

4 ـ سردٌ شمري.

5 ـ وصفٌ وخطاب (خطاب مدمج).

6 ـ خطاب.

7 ـ وصفٌ وسرد (خطاب مدمج).

والظاهر أن هناك توازيا في مستوى البنى المقطعية مما يفيد في ربطها ببعضها، وجعلها لبنات في نظام نصي متكامل يقوم على تراتبية واضحة تستهل بوصف فسرد فخطاب فخاتمة وصفية، والقصد من هذا البناء تحقيق الغاية الإقناعية، وتحقيق عنصر المحاججة في الرسالة الشعرية

الشاعر....... النص....... الحجة...... المخاطبون (المستضعفون في كل مكان)

تزيين الهلاك في صورة تضحية من أجل بقاء القوة...... التهديد... الإغراء... الوعود البراقة.

وما يمكن ملاحظته في الخطاب اعتماده السرد الشعري الذي أضحى تقنية فنية يعتمد عليها الشعر الحديث والمعاصر، إذ لم يعد محصورا في الرواية والخبر التاريخي إلا أن الغرض من توظيف السرد الشعري ليس إنتاج حكاية بل تشكيل وضعية نصية معقدة ومتشابكة متجاوزة للوضعية الغنائية والانفعالية الظاهرة في الشعر الكلاسيكي[1]، وتقرر اللسانيات النصية على يد أحد أقطابها من المدرسة الفرنسية ج.م. آدام (J.M.Adam) أن النص بنية مقطعية غير متجانسة في الأساس، وبالإضافة إلى هذا يمكن أن نعين نوعا من المناسبة الغرضية بين مطلع النص في خاصيته الوصفية السردية وخاتمة القصيد في وصفيتها التقريرية، واللافت للنظر الحصيف أن الشابي قد بنى نصه على رمزية عددية يحظى فيها العدد خمسة (5) بمكانة متميزة، والحقيقة أن الرمز 5 يحتل

(1) محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة**، إتراك للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص224.

في سلم الثقافات الإنسانية مكانة متميزة ففي الهندية مثلا يعبر عن سلالة الآلهة **بنضاف**، وربما هذا المعنى ينسجم مع الصفة التقديسية التي نعت بها ثعبان الجبال كسلطة روحية متحكمة تحكم الآلهة، وفي البوذية يرمز العدد خمسة إلى عدد أتباع بوذا ومكونات الكون، كما ارتبط العدد نفسه في الحضارة الإسلامية بعدد الفرائض وفي الثقافة اللغوية نجد الأسماء الخمسة، وربما ارتبط هذا العدد بالحواس الخمسة والتي تثبت حضورها في الخطاب الشعري من حيث هي وسائل لتحسس الجمال والقبح فيما عبر عنه الشاعر ضمن حوارية الثعبان/ الشحرور فجملة الأحاسيس المعبر عنها هاهنا ترتد إلى إحدى الحواس المدركة للحقيقة الوجودية[1].

3 ـ قواعد الاتساق (cohesion)

إنّ دراسة الرّبط في البنية النصية مهم لأن تأكيده يثبت صفة النصية ووحدة البناء، وسيكون الطريق مفتوحا بالنسبة إلى الدارس لكي يحاور نصه، ويؤوله انطلاقا من معرفته الخلفية ورؤيته للعالم، وينقسم الربط إلى أقسام تناولها علماء لسانيات النص لعل أهمها:

أ ـ الربط التعليلي.

ب ـ الربط الإشاري.

ج ـ الربط الاستنتاجي.

وقبل الانتقال إلى تقفي هذه الظواهر النصية في الخطاب الشعري، يجدر بنا تحديد هذه الأنواع بشكل موجز فبالنسبة إلى **الربط التعليلي** فإنه يقوم على ارتباط تركيبين نحويين تامّين بأداة مفيدة للتعليل والاختصاص كاللام ولأنّ[2]، أو ما يقوم مقامهما، فقد لا تظهر الأداة فينوب البناء المضموني دالا على معنى

(1) العروسي القاسمي، **اللغة المثلى ونحو الأفكار عند الشابي**، الحياة الثقافية، عدد113، السنة 25، مارس 2000، ص12.

(2) المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق طه محسن، مؤسسة دار الموصل للطباعة والنشر، الموصل، 1976، ص109.

التعليل كدلالة القيد أو الاشتراط[1]. والظاهر أن التعليل مختص بأحد طرفي الإسناد أو بمضمونه الذي يحتل صدر الكلام، وعليه مدار الخبر[2]، وأما النوع الثاني القائم على **الإحالة الإشارية** فوظيفته متصلة رأسا بتحقيق الوصل بين بنى نصية متباعدة في المساحة النصية، مما يجعل من مهام الربط بهذا النوع من الأدوات تحقيق الانسجام الدلالي بين البنى المضمونية الصغرى للخطاب، وفي هذا الصدد تبرز القيمة الإحالية لضمير الفصل في كون توظيفه يؤذن بتمام الاسم وكماله، وأن ما بعده خبر وليس نعتا[3]، أما ضمير الإشارة فتتنزل قيمته الإحالية في تحقيقه الترابط بين أجزاء الخطاب المتباعدة عبر تسلسل محكم يحيل إلى مرجع واحد وثابت يمثل موضوع الخطاب[4]. ويرتبط بالإحالة الضمير (Pronom)، الذي تتحدد مرجعيته بحسب وجه الإحالة فقد يحيل الضمير إلى سابق (anafor)، وقد يحيل إلى لاحق (catafor)، فإذا انتقلنا إلى القسم الأخير المتمثل في **الربط الحكمي** فإننا سنجده قائما على ارتباط بنيتين نصيتين متتاليتين إحداهما كلية وعامة واللاحقة لها متضمنة معنى الحكم أو النتيجة الموجزة بناء ودلالة، ومن صور الحكم وأدواته؛ على هذا، إذن، إذا، وبالجملة، وبهذا، وبذلك[5] والجدول التالي يبين حضور هذه الأنواع في القصيدة المختارة:

---

(1) تمتثل اللام الدالة على العلية مع الجار هذه الوظيفة، وهي بمعنى لأجل كما ذكر ذلك ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، 1996، 1/ 209.

(2) سعد حسن بحيري، **ظواهر تركيبية في مقابسات أبي حيان، دراسة في العلاقة بين البنية والدلالة**، الإنجلومصرية، ط1، 1995، ص 254.

(3) ابن يعيش، **شرح المفصل للزمخشري**، عالم الكتب، بيروت، د.ت.ط.، 3/ 110.

(4) لما كانت الإشاريات عناصر نحوية مبهمة نتجه في تحديدها إلى وصف اتجاه الإحالة إذا ما كانت قبلية أم بعدية.

(5) سعيد حسن البحيري، **ظواهر تركيبية في مقابسات أبي حيان**، ص270.

الربط الحكمي	الربط الإشاري	الربط التعليلي
تدفق يصرخ ماذا جنيت فحق عقابي	ضمير الهاء يعود على الدنيا	فغمه ما فيه من مرح/ الضمير الرابط هو الفاء
القر يعذره الحكيم إذا طغى	ضمير الشأن يعود على الكون	لا عدل إلا إذا تعادلت القوى
تكون ضحيتي فتحل في لحمي	ضمير الخطاب، أنت	إني أرثي لثورة جهلك
إليك جوابي: لا رأي للحق الضعيف ولا صدى	ضمير الغيبة	وسعادة النفس أن تكون ضحية
والرأي رأي القاهر الغلاب	اسم الإشارة للمكان -هاهنا-	فكر لتدرك ما أقول
	//////	وكذاك تتخذ المظالم منطقا عذبا لتخفي سوءة الآراب

إن هذا الجدول يبين اعتماد البنية النصية على أنواع الربط الثلاثة في سياقات مختلفة، مما أسهم في اتساق النص وتكامل مقاطعه الوصفية والحوارية والسردية، كما نواجه في المستوى النحوي من هذه المقاربة حدود الاتساق وأدواته في النص الشعري المختار من خلال إبراز الروابط المستعملة ونوعها وتواترها مع الإشارة إلى العنصر المفترض الذي يحيل إليه، وكان التعويل في لغة الوصف على ما وضعه **هاليدي ورقيَّه حسن** من وسائل إجرائية لمقاربة النص من وجهة نظر لسانيات النص، والهدف من ذلك هو تتبع النمو الموضوعي للنص في المستوى الظاهر (surface du texte) بوصفه كلا لا أجزاء متفرقة كالذرات المتناثرة، وهذه الأدوات هي المسئولة عن بنائه وانتظامه، ومن ناحية ثانية تتنزل عنايتنا بهذه الأدوات لأنها في المنظور التداولي التخاطبي (pragmatco-enonciative) هي المسئولة عن انتظام الخطاب (la regulation de discours)[1].

(1) أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري، منشورات عكاض، الرباط، ص124.

العنصر المفترض	نوعه	العنصر الاتساقي	عددالروابط	رقم البيت
الربيع	إح ض	يمشي(هو)		2
يطوف	عط	و		2
الربيع/ الدنيا	إح ض	يطوفها	3	2
الأفق	عط	و		3
الحنان	إح ض	يملأه		3
الأفق	مقا	كأنه	3	3
الكون	عط	و		4
الطهر	مقا	كأنما		4
الكون	إح ض قبلية	هومعبد		4
الغاب	عط	و		4
الهدوء	مقا	كالمحراب	5	4
الشاعر	عط	و	1	5
السلام	عط	و		6
النفس	عط	و	2	6
الرؤية	عط	و		7
الاغتمام	عط سببي	ف		7
الحالة	إح ض	فيه		7
فيض الشباب (الشحرور)	عط	و	4	7
انقضاض الثعبان	عط	و		8
الشحرور	إح ض	عليه		8
الثعبان	مقا	كأنه		8
لعنة الثعبان	عط	و	4	8
صياح	عط سب	ف	1	9
تدفق	عط	و		10
الشحرور	إح ض	يصرخ (هو)		10
الشحرور	إح ض	جنيت(أنا)		10

العنصر المفترض	نوعه	العنصر الاتساقي	عددالروابط	رقم البيت
العقوبة	عط سبب	ف	4	10
السعادة	عط	و		12
الجرم	إح ض	ماله	2	12
الشحرور	إح ض	ألقى(أنا)		13
أبث	عط	و		13
الدنيا	إح ض	أبثها	3	13
الحنان	إشا	هذا	1	14
الشرع	عط سبب	ف		15
شرعة الثعبان	إشا	ههنا		15
الفكرة	عط	و	3	15
السعادة	عط	و		16
الجرم	إح ض	ماله	2	16
الشهادة	عط	و		17
الدنيا	إح ض	غنيتها		17
الروعة	عط	و	3	17
العدل	عط	و	1	18
التصادم	عط	و	1	19
تبسم الثعبان	عط إستئناف	ف		20
الإجابة	عط	و		20
الكذاب	عط	و	3	20
الثعبان	إح ض	إنني	1	21
الغر	عط	و		22
الغر	إح ض	يعذره		22
الغر	إح ض	قلبه	3	22
كبح العواطف	عط	ف		23
الشحرور	إح ض	عواطفك(أنت)		23

العنصر المفترض	نوعه	العنصر الاتساقي	عددالروابط	رقم البيت
العواطف	إح ض	إنها(هي)		23
الشحرور	إح ض	بلبك(أنت)		23
الاستماع	عط	و		23
الشحرور	إح ض	استمع		23
الثعبان	إح ض	خطابي	7	23
الثعبان	إح ض	إني		24
الثعبان	إح ض	ظلي		24
الخوف	عط	و		24
الورى	إح ض	خافوا		24
الثعبان	إح ض	لعنتي		24
الثعبان	إح ض	عقابي	6	24
التضحية	عط	و		25
الورى	إح ض	تقدموا		25
الثعبان	إح ض	لي		25
الورى	إح ض	منهم		25
الأواب	مقا	شأن العابد	5	25
سعادة النفس	عط	و		26
النفس	إح ض	أنها		26
النفس	إح ض	تكون	3	26
تصير	عط	ف		27
النفس	إح ض	خلصت (هي)	2	27
السرور	عط سب	ف		28
الشحرور	إح ض	يسرك		28
الشحرور-مخاطب-	إح ض	تكون		28
الثعبان	إح ض	ضحيتي		28
الحلول	عط سب	ف		28

المنصر المفترض	نوعه	المنصر الاتساقي	عددالروابط	رقم البيت
الشحرور-مخاطب-	إح ض	تحل(أنت)		28
الثعبان(متكلم)	إحض	لحمي		28
الأعصاب	عط	و		28
الثعبان	إح ض	أعصابي	9	28
تكون	عط	و		29
الثعبان	إح ض	دمي		29
توهجا	عط	و		29
الثعبان	إح ض	ناظري		29
حذو	عط	و		29
الثعبان	إح ض	نابي	6	29
تذوب	عط	و		30
الشحرور	إح ض	تذوب (أنت)		30
الثعبان	إح ض	روحي		30
روح الثعبان	إح ض	التي لا تنتهي (هي)		30
تصير	عط	و		30
الشحرور	إح ض	تصير		30
الثعبان	إح ض	ألوهتي		30
الشباب	عط	و		30
الثعبان	إح ض	شبابي	9	30
الثعبان	إح ض	إني		31
الثعبان	إح ض	أردت		31
الشحرور	إح ض	لك		31
الثعبان	إح ض	روحي	4	31
الشحرور	إح ض	فكر(أنت)		32
الشحرور	إح ض	تدرك		32

العنصر المفترض	نوعه	العنصر الاتساقي	عددالروابط	رقم البيت
تدرك	عط سب	لتدرك		32
الثعبان	إح ض	أريد		32
هو	عط	و		32
الخلود	إح ض	إنه	5	32
الإجابة	عط سب	ف		33
الموت	عط	و		33
الشحرور	إح ض	يخنقه		33
الثعبان	إح ض	إليك		33
الشحرور	إح ض	جوابي	5	33
لا صدى	عط	و		34
الرأي	عط	و	2	34
افعل	عط يب	ف		35
الثعبان	إح ض	افعل		35
الثعبان	إح ض	مشيئتك		35
الثعبان	إح ض	شئتها		35
الرحمة	عط	و		35
الثعبان	إح ض	ارحم (أنت)		35
الثعبان	إح ض	جلالك		35
الشحرور	إح ض	خطابي	8	35
كذاك	عط	و		36
المنطق العذب	مقا	كذاك		36
فعل الثعبان	إشا	ذاك		36
سوءة	عط سب	لتخفي	4	36

لو تأملنا الجدول السالف فإننا سنجد أن القصيدة المقترحة (فلسفة الثعبان المقدس) تتمتع باتساق قوي بين أجزائها بفضل توافر جملة من الأدوات النحوية المؤدية لوظيفة الربط، ويمكن بالإضافة إلى هذا الملمح العام

استخلاص جملة من النتائج الجزئية هي:

أ- تم الربط بين أغلب عناصر الجملة وبين الجمل المتتالية بالأداة "و" (40 حالة) وبنسبة 61، 33 %. والظاهر أن الربط بالواو لم يقتصر على عطف الكلمات على بعضها في الجملة الواحدة بل تعداها إلى عطف الجمل الشعرية مؤكدا تعالقها النحوي وعدم تمام معناها واكتمال الصور المعبر عنها إل بفضل هذا العطف مثل:

عطف البيت 2 و 3 و 4 و5 لإبراز اكتمال المشهد الطبيعي الذي رسمه الشاعر والذي يؤطر المكان السردي الذي تدور فيه الواقعة السردية (**الربيع، الأفق، الكون، الحياة، المعبد، الغاب، العالم**).

ب- كما تم الربط بين عناصر نفس الجملة وبين الجمل المتتالية بضمير المخاطب "أنت" أو كاف الخطاب (18 حالة) وبنسبة 15,12.

ج- تم الربط في حالات عدة بالعطف السببي عن طريق الفاء (09حالات) وبنسبة 7,56%.

د- الضمير المحيل إلى المتكلم هو الذي أدى وظيفة الربط في الغالب حتى أنه لم يخل منه مقطع، بل بيت، وهذا يدل دلالة قاطعة على وجود ذوات مستمرة متكلمة فاعلة توجه الخطاب الشعري، ذلك أن الخطاب يفصح عن حوارية مؤسسة للصراع الموهوم بين الثعبان الذي يحيل إلى القوة المثقفة المهيمنة والشحرور رمز الوداعة والضعف والذي يحيل إلى كل الشعوب المستضعفة والسليبة في حقوقه، (المتكلم موجود بالقوة وهو هنا فاعل، وعدد الحالات 23 حالة) أما نسبة اعتماد الضمائر في الإحالة فمقدرة بـ: 19,32%.

هـ- بالنسبة إلى الربط الإشاري أمكننا تسجيل 2 حالات فقط وهو عدد قليل بالنسبة إلى سائر الأدوات، النسبة هي 1,68%.

و- تم الربط بالضمير الغائب، وعدد الحالات 24 وبنسبة 20,16%، ويتناسب توظيف الضمير المحيل إلى الغائب مع مقام الحكاية وسرد الواقعة الشعرية، كما تتم الغيبة عن الذات التابعة القابلة لفعل الذات المهيمنة،

والتي تثبت حضورها الدائم عن طريق ضمائر الحضور مخاطبة تارة ومتكلمة تارة أخرى.

ز - تمت المقارنة بإحدى أدوات المقارنة في 03 حالات فقط وبنسبة 2,52 %، ولقد جاءت المقارنات لغاية تشبيهية بحتة غرضها شد انتباه القارئ إلى الجمال الخارق الذي تقدمه الطبيعة مثوى الحرية والأمان المطلقين، وما يحلم به الإنسان الحر كعالم يبتغي العيش في كنفه ومقارنة أخرى غرضها التشنيع على القوة الظالمة ممثلة في الثعبان الذي حلت لعنته على الشحرور الآمن كما تحل لعنة الأرباب على البشر، وتعدد الأرباب هنا يعكس استحضارا للميثولوجيا الوثنية القائمة على تعدد الآلهة وتوظيفها هنا من قبيل تكثير اللعنات والإمعان في وصف الغضب والقسوة، وعليه يمكن القول أن الربط بالإحالة الضميرية هيمن على سائر الأدوات الأخرى بعدد 65 حالة وبنسبة: 54,62 %.

ح - غياب سائر الروابط المفيدة للتخيير والاستدراك والتفريع التي تؤدي إلى اتساق النص(1)، والنتيجة المترتبة عن هذا الإحصاء والتصنيف هي أن هناك أداتين أدتا وظيفة الاتساق النصي هما الواو والضمير المتراوح بين الخطاب والغيبة والمتكلم بوصفه ذاتا تمثل موضوع الخطاب في القصيدة النص. إن الغاية من عملية الوصف هذه ليست مقصودة لذاتها، بل هي وسيلة للتأكد من نصية النص ونوعية العلاقات الاتساقية التي يبنى عليها، وسنحاول مواجهة النص بجملة من التساؤلات المتعلقة بظواهر اتساقية أخرى، مبتدئين بـ:

أ - التكرار:

من المفاهيم الأساسية في معالجة النص الأدبي، فهو وسيلة مهمة في اكتشاف أبعاد الواقعة الأدبية في التداوليات الأدبية، ويمكن أن يتمظهر العنصر المكرر في أشكال مختلفة، فإما أن يكرر الدال مع مدلول واحد، وإما أن يكرر

(1) انظر هذه الأدوات عند دي بوجراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص346.

مع مدلول يتحقق من جديد في كل مرة أو يتكرر المدلول الواحد مع دالّات مختلفة، مما يؤكد السمة البنوية للتكرار في النصوص[1]، إلا أن دراسة الظاهرة لا تتوقف عند حد رصد تواترها الخطابي بل يعنى المحلل بإبراز أدبية الظاهرة في ضوء جدلية الثابت والمتحول ووظيفتها الخطابية من حيث كونها وسيلة للإفهام والإفصاح والكشف والتأكيد والتقرير والإثبات، ويميز علماء اللسانيات النصية بين التكرار التام والجزئي الذي يقوم على استعمال المختلف للجذر اللساني للمادة المعجمية نفسها ويعد هذا النوع بالذات من أهم الآليات اللسانية التي تحقق الوظيفة الإقناعية في النصوص الحجاجية[2]بالإضافة إلى تكرار الترادف في مستوى اللفظة أو العبارة، كما يكون التكرار في مستوى البنيات الموزونة بعدد معين[3]، وتجانس الصوائت... فإذا كانت هذه التكرارات ملامح دالة على أدبية النص فإنها من ناحية أخرى بنى تسهم في تناسق المقاطع المتجاورة وتحقيق نصيتها، كما أن التكرار الإيقاعي المتناسق المميز للقصيدة يشيع فيه لمسة عاطفية وجدانية تحققها تكرارابت المتوالية اللفظية والتركيبية مما يجعل لدى المتلقي قدرة على التأويل والتأمل بشكل جد فعال، وهذا ضرب من ضروب الانسجام الوجداني بين النص والمتلقي[4]، ومن شواهد التكرار التام: 5-33 الشحرور، وهو تكرار تام بمرجع واحد.

7 ـ 20 ثعبان الجبال، الثعبان.

2 ـ 5 شاعر، الشاعر..... اختلاف المرجع (الشاعر مطلقا/ الشحرور).

1 ـ 7 ـ 17 غض الشباب، فيض شباب، حلم الشباب...اختلاف المرجع (الربيع/الشحرور/الحلم).

---

(1) M.Frederic, la répétition, étude linguistique, niemayer, 1985.

(2) محمد العبد، **النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الحجاج**، ص65.

(3) عبد الحميد هنداوي، **أسلوب التكرار بين الدرس القديم والأسلوبية الحديثة، دراسة نظرية تطبيقية**، صحيفة دار العلوم، كلية دار العلوم، ديسمبر 1999، ص91.

(4) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص173. وانظر جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص96.

2 ـ 6 موكب خلاب، العالم الخلاب. . .اختلاف المرجع (الموكب/ العالم) والمعنى واحد.

2 ـ 13 ـ 17 الدنيا. . . .المرجع واحد، والمعنى واحد.

12 ـ 16 القوي. . . . اختلاف المرجع (عقاب القوي/ رأيه) والمعنى واحد.

19 ـ الإرهاب. . . . . . اختلاف المرجع (إرهاب الظالم/ إرهاب الثائر) والمعنى واحد.

21 ـ 22 الغر. . . . . اتحاد المرجع (الشحرور)

8 ـ 24 لعنة الأرباب، لعنتي (الثعبان) والمعنى واحد.

10 ـ 24 عقابي. . . . اختلاف المرجع (الشحرور/ الثعبان)

12 ـ 16 ـ 26 سعادة تكررت هذه اللفظة في البيتين 12 ـ 16 محيلة إلى نفس المرجع، كما ورد ذكرها في (26) محيلة إلى مرجع مغاير هو النفس.

8 ـ 26 الأرباب والمرجع مختلف (اللعنة/ الضحية)

30 ـ 31 روحي المعنى نفسه والمرجع واحد

15 ـ 34 فكرة الغلاب، رأي الغلاب مرجع واحد

إن تكرار الشاعر لاسْمَيْ الشحرور والثعبان في مواضع مختلفة من القصيد والإنابة عنهما بالضمير تأكيد للذوات الفاعلة في الخطاب، وربما كان قصد الشاعر حين استهل نصه بوصف الشحرور متوجها نحو تأكيد محورية هذا العنصر الخطابي والذي يستدعى في خاتمة النص بعد توار طويل هيمن فيه صوت قاهر هو صوت الثعبان لتنشط ذاكرة المتلقي باستحضار كل القيم الإنسانية التي يحيل إليها الشحرور، وفي المقابل يتكرر لفظ الثعبان تكرارا محضا مستحضرا كل القيم السلبية المضادة لقيم الشحرور مرة في بداية المقطع الثاني ومرة في بداية المقطع الرابع، كما أن تعدد المراجع في ظل وحدة المعنى الذي تحيل إليه الأنساق المكررة ينم عن توحد الحدث المشكل لموضوع الخطاب، والذي يؤطره صراع القوة والضعف وجدلية الخير والشر

على الرغم من تعدد صور الصراع وأشكال الجمال واختلاف القيم الإنسانية، ومن شواهد **التكرار الجزئي**:

1 ـ 4 الحي، الحياة.

1 ـ 14 ـ 30 غض الشباب، رفاق شبابي، شبابي.

2 ـ 6 شاعر، شعر.

8 ـ 9 سوط القضاء، هول القضاء.

4 ـ 10 الغاب، غابي.

10 ـ 12 عقابي، عقاب.

3 ـ 13 يملأه الحنان، حنانا طاهرا.

18 ـ 20 حقيقة مكذوبة، فرط كذاب.

13 ـ 22 المحب الصابي، جهل الصبا.

19 ـ عدل، تعادلت.

15 ـ 19 القوي، القوى.

25 ـ 26 ـ 28 الضحايا، الضحية، ضحيتي.

15 ـ 27 المقدس، قدسية.

24 ـ 30 إله، ألوهتي.

16 ـ 34 الضعيف، الضعفاء.

34 ـ الرأي، رأي القاهر.

35 ـ مشيئتك، شئتها.

23 ـ 35 استمع، سماع.

23 ـ 35 لخطابي، خطابي.

وربما لاحظنا على التكرار الجزئي قدرته على الانتشار النصي محققا بذلك الترابط بين أجزاء النص الظاهرة من جهة، ومؤكدا ثوابت المفاهيم والأفكار التي تكون عالم النص وموضوع الخطاب، فتعدد الأنساق اللسانية

لجذر معجمية واحدة من خلال الاشتقاق والانتقال من الفعلية إلى المصدرية أو إدخال قاعدة تحويلية من قواعد الزيادة والنقصان بضمن نمو البنية الشكلية عن طريق التفرع والتوليد في اتجاهات متوازية ومتكاملة.

2 ـ التوازي (Parallelisme)[1]

يقوم مفهوم التوازي في الخطاب الأدبي من منظور لسانيات النص على التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب من خلال تجزئة جمله إلى مقاطع متساوية بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي على أن تكون هذه الأبنية المتوازية متتالية في البناء النصي دون فاصل نحوي بينها[2]، والظاهر أن هذه الخاصية البنوية والنصية تحقق سمة الارتباط والتناسق بين أجزاء الخطاب ومبانيه مسهمة في اتساقه (cohesion)، ولعلها من أهم الظواهر النصية انتشارا في الشعر العربي الحديث والمعاصر، هذا وتشكل بنية التوازي في شعر **أبي القاسم الشابي** ملمحا مميزا له غرض دلالي واضح[3]، وحضورها في هذه القصيدة تبينه الأمثلة التالية: 1 ـ 2 ـ 4 ـ 5 ـ 1314 ـ 18 ـ 28 ـ 29 ـ 32 ـ 34 ـ 35. إن هذا التوصيف يؤكد وعي الشاعر بأهمية الظاهرة في تحقيق جمالية القصيد واتساق أبنيته وانسجام موضوعاته لتحقق الغرض التداولي المقصود، وتميز اللسانيات النصية بين نوعين من التوازي أحدهما تام والآخر جزئي،

---

(1) تعد دراسة هاليدي عن التوازي في كتابه مدخل إلى النحو الوظيفي الأوفى في بابها مما يصلح تمثله منهجا في دراسة البنية النصية العربية، والتوازي عنده هو ربط بين عناصر متساوية في الحال فهناك عنصر سابق وآخر لاحق لكنهما يتسمان بالاستقلالية الوظيفية إلا أنهما مرتبطتان بإحدى علاقتين دلاليتين هما: علاقة التمديد وعلاقة التصميم.

(2) رجب عبد الجواد، **الجمل المتوازية عند طه حسين، دراسة في أحلام شهرزاد**، مجلة علوم اللغة، مجلد3، عدد4، دار غريب، القاهرة، سنة 2000، ص231.

(3) عن نسبة حضور هذه الظاهرة في ديوان الشابي تنظر دراسة محمود محمد سليمان الجعيدي، **الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي، دراسة نحوية دلالية**، مطبوعات جامعة المنصورة 2003، ص15 فقد أحصى صاحب الدراسة تواتر التوازي الشعري فوجد 376 بيت من جملة 2383 بيت وبنسبة 9، 73% في عدد القصائد المرودة للتوازي.

وكلاهما يقع في مستويين متناظرين فإما أن يكونا في البيت الواحد أوفي مساحة نصية متباعدة وفق هذا التوزيع:

أ ـ التوازي الأفقي التام:

يكون بالتطابق النحوي بين شطري البيت الواحد[1]، بغض النظر عن تكوين وطبيعة البنى الجملية المتوازية، والتي يحرص الشاعر على تنويعها بما يوافق الغرض النصي، ومثالها الأبيات: 2-13-14-18.

ب ـالتوازي الأفقي الجزئي:

يبنى على مبدأ النقصان في الأبنية المتوازية، فقد يفتقد التوازي بين الشطرين بإجراء عملية من عمليات التحويل النحوي بالزيادة أو النقصان (الحذف) أو الاستبدال، ومن أشهر أنواع الزيادة إضافة الواو أو الجار والمجرور مثل الأبيات: 22-29-35-34.

ج ـ التوازي العمودي التام:

يحدث هذا النوع بين كل بيتين متتاليين أو بين مجموعة من الأبيات، ولهذا النوع وظيفة بنوية أكيدة في ربط أجزاء النص ببعضها وجعلها نسيجا محكما مثل التوازي الحاصل بين البيتين المتتالين 29/ 30.

د ـ التوازي العمودي الجزئي:

يقصد بهذا النوع التطابق التام بين الجمل المتتالية في النص، عدا بعض عناصرها بنفس الأسباب السالفة (الزيادة أو النقصان أو الاستبدال) مثل 1-2 و3-4 و 4-5. تعكس ظاهرة التوازي النصي تكرارا للحالة النفسية المعبر عنها وثباتها، مما يجعل الوعي الشعري بقصد أو بغير قصد يميل إلى هذا النوع من التكرار الشكلي، كما أن ظهور التوازي الرأسي (العمودي) يؤكد استمرارية

---

(1) يمكن التمييز بين أنماط عديدة للتوازي الجملي التام، فقد يكون بين تركيبين اسميين أو فعليين أو مثبتين أو منفيين أو خبريين أو إنشائيين..إل، ويمكن التمييز بين أنواع أخرى للتوازي كالتركيبي والترادفي والتضادي و الذروي، انظر حسن حنفي، **تحليل الخطاب**، ص46، مؤتمر فيلادلفيا، عمان، الأردن.

الحالة الشعورية الواحدة وهي المتحكمة في نمو الخطاب الشعري واستمراره، وتماسكه من ناحية أخرى، وأحسن مثال على هذا توازي البيتين 29/ 30 الذي يَبِينُ عن استمرارية في تشكيل الصورة المركبة التي رسمها الشاعر وجسدها فعل الثعبان الذي سعى إلى تزيين الهلاك وفق تراتبية متواصلة من العزيمة....توهج النظر......حدة الناب.....الحلول في الروح.......الفناء المطلق، كما أن هذه الصورة تتدرج من المجرد إلى الحسي ومن المعنوي إلى المادي، ومن الباطن إلى الظاهر ومن النية إلى الفعل على طريقة العباد والصوفية الفانيين بأرواحهم في ذات الإله المعبود المطاع قولا وعملا، كما أن التوازي البنوي يشي بتواز للمعاني الدائرة في فلك الموضوع المعبر عنه في التجربة الشعرية، ذلك أن خلاصة المعنى في الجملتين المتوازيتين واحدة وإن عبر عنها بألفاظ مختلفة، مما يؤكد الغرض التوكيدي للظاهرة في مستوى تغريض الخطاب، كما ترتبط الظاهرة في مستوى دلالي آخر بدلالة التقابل والتعاكس المعنوي، وهذا ينسجم مع طبيعة التجربة التي تصنع بين أطراف الحياة صراعا وجدلية تعكس رؤية المبدع للكون والعالم، وخير مثال على ذلك البيت 19 أين تقوم انتفاء العدالة بانتفاء التصادم: لا عدل=لا تصادم أو عدالة=إرهاب فالإرهاب الذي يقصده الشاعر هو إخافة المعتدي بمناهضته ودفعه.

3ـ المصاحبة المعجمية (التضام collocation):

يمكن تتبع هذه الظاهرة في النص الشعري من خلال اطراد مجموعة من المفردات في شكل ثنائي يشي بالاجتماع والترابط المعنوي مثل:

الحياة/ الروح I,.....

العطر/ الجلباب I,...، كما تقوم المصاحبة المعجمية من خلال علاقات التضاد مثل: (الغم / المرح) في البيت 7 و(القوة / الضعف)، و (الغر/ الحكيم) وقد أفاد التضاد في إبراز صورتين على طرفي نقيض، كما اتخذ التضاد اتجاها تركيبيا عاما من خلال تشكيل صور متنافرة متضادة مثل:

صورة البراءة......صورة العقاب، البيت (10)

الحقيقة.....الكذب، البيت(18)، وتقوم المصاحبة المعجمية على

أساس من تضام مجموعة من المفردات في سجلات دلالية تحكم تعالقها، فيستدعى أحدها الآخر، ولعل أهم هذه السجلات سجل الألفاظ الطبيعية الذي يحتوي على مفردات مثل: الربيع، الغاب، الشحرور، الثعبان، الورد، الأعشاب، وسجل الألفاظ الدينية ذات المنزع الصوفي مثل: الأواب، الضحية، الإله، الحلول، الخلود، اللعنة، العقاب، السعادة النفسية، الطهارة، الإخلاص، السكر...إلخ. بالإضافة إلى ألفاظ سياسية تعكس توجه الخطاب الشعري إلى خدمة موضوع سياسي لا يخلو من نبرة تحريضية، وإن كان ظاهر الكلام يخالف قصد المتكلم أو بمعنى أصح عدم مطابقة الفعل القولي للفعل الإنجازي المتمثل في فعل التحريض، مثل السلام، الإرهاب، العدالة، الشرع، الرأي، الصدام، الثورة، السلام، البقاء للأقوى. كما تتصاحب ثلة من الأفعال الدالة على معنى التغير والتصيير بخاصة في المقطع الرابع، مثل: تصير، تكون، تذوب، تحل.

4 ـ قواعد الانسجام

إن الحديث عن انسجام نص جمالي يعني إجراء عملية تحويل جذرية (تأويل) لخصائصه من شكل جمالي إلى دلالة معرفية أي إلى خطاب تندرج فيه بنية معرفية كلية تتحقق فيها شروط الوحدة والانسجام[1] وقد ربط النصّيون في دراستهم للانسجام بين النص والمتلقي فتحقق هذه السمة النصية ليست معطى سالفا في النص وإنما يدرك عبره لذلك يفترض تنزله في ضوء علاقة النص بالمقام ومن مكونات المقام القارئ[2]، ويتحقق الانسجام في الخطاب الشعري بفضل تداخل مجموعة من العلاقات الدلالية (relation) تعمل مجتمعة على حبك مضامين الخطاب، وتحقيق التكامل والتناغم بينها، ولعل أهمها:

1 ـ المقابلة.

2 ـ الإجمال / التفصيل.

---

(1) محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، ص303.

(2) Dominique Maingueneau, Pragmatique pour le discours Littéraire, Bourdas, Paris, 1990, p29-36.

3 ـ الترادف.

ينصب تركيزنا في هذا السياق على جملة من الظواهر الدلالية لها أثرها في ربط أفكار النص والتأليف بين معانيه وهي: الترادف والتقابل (المقابلة) والإجمال والتفصيل، وانطلاقا من هذه العلاقات سيكون وصفنا لمعجم القصيدة.

الترادف/ شبه الترادف	المقابلة/ المفارقة	الإجمال/ التفصيل	الأبيات
+			1
+			2
+			
+		+	6
		+	7
		+	8
		+	10
+			11
	+		12
+			13
		+	15
	+		19
	+		26
		+	27
	+		28
		+	29
+			31
		+	32
+			33
	+	+	34
	+		36

ويبين الجدول أن هذه العلاقات الدلالية منتشرة على مساحة نصية مختلفة، يمارس بعضها وظيفة التماسك الدلالي في غياب العلاقة الأخرى أحيانا، وربما استمددنا تحقق الانسجام بين الدلالات الثلاثة التالية، والتي تمثل قطب الرحى في الخطاب الشعري، وهي: دالة العدوانية/ دالة المشاعر الطيبة/ دالة المعقولية، وهذه الدالّات تكون في الأصل كيانا واحدا متزاحم الأضداد إذ يجمع بين الخير والشر، وبين الهوى والعقلانية، بين الاندفاع والطمأنينة، إنه الكائن البشري أو الإنسان الكامل، وقد نفيد في تأكيد هذه الصورة الكاملة التي اختارها **الشابي** للقوة المثقفة المهيمنة ممثلة في المستعمر أو العالم المتقدم من نتائج الدراسة العلمية المعاصرة في تحديد الدماغ الإنساني الذي يتكون حسب ما قرره **ماك لين** من دماغ زواحفي عدواني ودماغ **ثدياتي** كله مشاعر فياضة وأحاسيس ودماغ **كورتيكس** يحقق عقلانية الإنسان، وهو في تطور مستمر[1]، كما يمكن إثبات التماسك العميق بوساطة اختزال النص إلى تيمات أساسة مثل:

تيمة الموت، تيمة الخلود، تيمة التضحية، تيمة الحلول، تيمة القوة، تيمة الضعف، وكلها موضوعات مترابطة دلاليا ومنطقيا في البنية العميقة التي تتحكم في مقاصد الخطاب وأغراضه، وعلى صعيد الدلالة الشعرية أيضا نميز ثالوثا متكاملة أضلاعه أحدها يضطلع بوظيفة الفاعل الذي يصنع الحدث ويتحكم في الخطاب وهو الثعبان، وأما الطرف الثاني فهو القابل الذي يمثله الشحرور، ومن يمثلهم من الكائنات الضعيفة في العالم، وأما الضلع الآخر فيمثل الأثر وهو النهاية الحتمية التي تتركب من وجهين متضادين في الواقع وجه الثعبان المتعاظم في قوته ووجه الشحرور الضحية الذي يفدي سيده عن كره منه ليبقى خالدا مسيطرا في هذا الوجود، في حين يكتفي الكون والطبيعة بدور هامشي لكنه مهم في الآن نفسه وهو دور الشاهد على الحقيقة المرة البائسة.

1 ـ دلالة المفارقة

من أهم القيم النصية التي تضطلع بتحقيق سمة الانسجام علاقة المفارقة،

(1) العروسي القاسمي، **اللغة المثلى ونحو الأفكار عند الشابي**، ص10.

ولهذه العلاقة الدلالية قيمة تأويلية لا تنكر إذ تمنح القارئ فرصة التأمل فيما تقع عليه عيناه فتتنبهه إلى إدراك ما يحيط به من عناصر سياقية تسهم في تحقيق فهم الظواهر التي تبدو متنافرة ومتضادة وإن كانت تمثل أوجها متعددة لحقيقة واحدة[1]، ومن أمثلة المفارقة في قصيدة الشابي: وسعادة الضعفاء جرم إذ تنافرت السعادة مع الجريمة والمفارقة معاقبة البريء على وداعته وترك الجاني على جرمه (البيت 16)، ومن المفارقة البسيطة الطباق بين القوي والضعيف في البيت نفسه، ومن المفارقات أيضا ما ورد في الأبيات 18، 19، 20، 22.

هذا ويمكن دراسة الربط التضمني من خلال علاقة الجوار والمناسبة بين دلالات النص في ضوء ما تقدمه لنا نظرية الحقول الدلالية من خدمات لصالح بناء البنية المفهومية للقصيدة الشابي[2].

2 ـ أزمنة النص

يفصح النص الشعري -هنا- عن تشابك زمني مقصود يشي بغياب التجانس في البنية الزمنية لوحدات الخطاب، ولنا أن نميز بين **الزمن الموضوعي** الذي يخضع إلى معيار المقايسة والتحديد بحسب الماضي والحال والمستقبل، وتتوزع صور النص ومشاهده على هذه الأزمنة بنسب متفاوتة تعكس تماوجا في الخبر المسرود والموصوف ضمن الحوارية القائمة بين الشحرور والأسد، فمن الماضي (الأبيات 1، 2، 7، 8، 9، 10) إلى الحاضر (13، 14، 17، 22) ومن الحاضر إلى المستقبل (23، 26، 27، 28، 29)، ثم العودة إلى الماضي (31، 33، 36) تنشيطا للذاكرة باستدعاء الأحداث الماضية، وملابسات الواقع المر... ويمكن تصور الزمن الموضوعي في هذه القصيدة من خلال ما يلي:

---

(1) سامح الرواشدة، **المفارقة في شعر امل دنقل**، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، عدد 6، 378.

(2) جان كوهين، **بناء اللغة الشعرية**، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، 1993، ص129.

المكان	الحدث (المشهد)	الزمن
	مشهد الطمأنينة والسعادة حدث اللقاء حدث الاستنجاد والتنديد حدث التهديد	الماضي
الغاب	حدث التهديد حدث الترغيب (تزيين الهلاك)	الحال
الغاب	حدث الاستسلام (الحلول في الآخر)	المستقبل

وتتحكم في هذه الأحداث المتسلسلة زمانيا ثنائية واحدة هي ثنائية (الوجود/ العدم) أو (الحياة/ الموت). إن هذه الأحداث التصويرية من حيث تنزلها في الصيرورة الزمنية تخضع لمبدأ التعاقب، إلا أن أحداث الحال مرتهنة بلحظة آنية تحققها نهاية واحدة ارتضاها القابل (الشحرور) لنفسه إرضاء لسيده بالتماهي في الآخر إلى درجة الذوبان والحلول فيه، ولا مناص له من هذه النهاية القسرية، مما يجعل تماسكها الذهني يخضع لمبدأ الاستدعاء (اللقاء- الحوار- ترهيب/ ترغيب- الاقتناع- الاستسلام- الفناء- الخلاص)، وأما **الزمن الذاتي** فإنه متميز بالخصوصية الفردية والذاتية فإنه لا يبالي بالمقياس الموضوعي الذي يحدد كم النهار والليل وحركتهما، والأحداث في النص الشعري بحكم سرعتها المشهدية تعكس وجازة الزمن، واختصاره فلا المقام ولا ملابساته تسمح للمتكلمين الفاعلين بالتفكير في الزمن طال أم قصر؛ فالمهم بالنسبة إليهما تحقيق الغاية، وهذا ما يجعل من هذا النوع بؤرة جامعة لتجربة الشاعر الثائر المنكر على الضعيف استكانته، والناقم على القوي سيطرته واستبداده، وربما يندرج التمييز القائم بين النوعين السالفين في سياق التمييز الذي أقيم بين زمن النفس وزمن الحدث وزمن التغني، على أن زمن النفس/ الذاتي هو الزمن الشعري الذي يعنى الدارسون بتوصيفه[1]، ويمكن القول والحال هذه أن زمن النص الذاتي تعبر عنه أحداث متداخلة ومتدافعة يستدعي بعضها بعضنا في مكان واحد وشخصية واحدة تتكلم بكل أنواع الكلام من تهديد ووعيد ونصح وتحذير وتعزية وفخر من خلال كلام الشعبان المقدس... إلخ على أن هذه الأزمنة المعبر عنها إنما وقعت في دائرة مغلقة

(1) سعد مصلوح، **نحو أجرومية للنص الشعري**، ص162.

تفسر تتابعاتها وفق مبدأ التداعي، بينما يكشف **الزمن النحوي** عن الطابع التقعيدي للظاهرة الزمنية في اللسان العربي والقائمة على الثلاثية المشهورة (الماضي/ المضارع/ الأمر)، فأما الماضي والذي هيمن على الزمن النحوي في القصيد فقد ورد بصيغة المضارع المسبوق بالفعل الماضي الناقص كان، كما ورد بصيغته المعروفة، وهذا هو الغالب، ويتخلل زمن المضارع (الحاضر/ المستقبل) عبر مساحات متفاوتة في البناء النصي من خلال صيغ متعددة منها أرثي، يصدر، يسر، تحل، يختنق، . . .إلخ وأغلب هذه الأفعال تنسجم مع الترويع والإغراء والترقب والحركة، أما صيغة الأمر فقد وردت في مواضع الاسترحام والنصح والأمر المطلق من العالي إلى الداني مثل: افعل، ارحم، فكر، اكبح، استمع.

3 ـ التناص في الخطاب

من المعلوم لدى الدارسين- اليوم- أن اللغة باتت الوسيط بين المستعملين والمعرفة إذ بوساطتها يحصل التفاعل الاجتماعي والثقافي والمعرفي بوجه عام، ويتحقق علمنا بالعالم الخارجي، هذا العلم الذي نرتكز عليه أثناء قراءتنا للنصوص أيا كان نوعها[(1)]، غير أن استدعاءه يتطلب تنظيما للمعرفة في الذاكرة وتنشيطها بكيفية تخدم الفهم، وهذا بالتحديد ما يؤكده **علم النفس المعرفي** وربما هذا ما عنى جانبا منه **مانجنو** في كتابه **التداولية من أجل النص الأدبي** حين قرّر أن الفهم يستنفر مجموعة من القدرات لقطع مسافة خطابية موجهة زمنيا بانسجام[(2)]، ويرتبط بمسألة المعرفة الخلفية **التناص** وهو كما يحدده **ميشال أريفي**: "مجموع النصوص التي تتعالق في نص معطى، وهذا التناص طبعا يمكن أن يأخذ أبعادا مختلفة"، ويعرفه **ميشال ريفاتير** من خلال وجود علاقة تربط (ن1). بـ (ن2) تتمثل في ظهور استشهادات وتلميحات أو علامات دالة على الجنس الأدبي مما يدعو إلى عقد مقارنة بين النص المتضمن لهذه

---

(1) يول وبراون، **تحليل الخطاب**، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، مطابع جامعة الملك سعود، 1997، ص 233.

(2) Dominique Maingueneau, pragmatique pour le discours litteraire, p36.

العلامات ونصوص أخرى، وفي الأدبيات النقدية الحديثة يمثل التناص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، إننا إذا عدنا إلى قصيدتنا قيد الدراسة سيكون من الواجب أن نطرح بعض التساؤلات على القصيدة ذاتها مثل:

1 ـ ما هي النصوص التي احتوتها قصيدة "فلسفة الثعبان المقدس"، وأعادت إنتاجها بطريقتها الخاصة؟، في إشارة واضحة إلى تقاطع هذا النص عبر فضاء المناصصة مع أسطورة الثعبان المقدس عند الفراعنة، والتي تجعل من أتوم إله الموت والحياة في الآن نفسه يتحكم في مصير الخلائق والوجود وهو رب الأرباب لا رادَّ لقضائه، وهو تماما ما تعبر عنه فلسفة الثعبان المقدس عند الشابي)، كما تتقاطع هذه القصيدة في منظومتها الفكرية واللغوية مع الخطاب الصوفي الغنوصي في الفكر الإسلامي بخاصة مما يؤكد تشبع المبدع بالثقافة التراثية واستحضار قيمها المختلفة، كما يستدعي من عمق التراث العقدي فكرة تعدد الآلهة التي لم تخل منها الأديان غير السماوية والتعدد في جوهره يشي بالفرقة والكثرة والضدية وحب السيطرة.

2 ـ وما هو سبب اختيار هذه النصوص دون غيرها؟

تتعالق أسطورة الثعبان مع الفلسفة الاستعمارية الحديثة التي تنتهك حقوق المستضعفين وتمنيهم في الآن نفسه بتحقيق الرفاهية والتقدم في ظل تبعيتهم لهذه القوة، والحقيقة المموهة والمملوءة بالحلم لا تعدو أن تكون تزيينا لسياسة الاحتواء والسيطرة الفكرية والاقتصادية والعسكرية وغيرها من ألوان الهيمنة، ولا يجد هؤلاء الضعفاء من ناصر فيضطرون إلى الرضوخ قانعين بفتات الأقوياء فلا رأي ولا مشورة لمن لا يمتلك القوة والقدرة على المواجهة والأولى له حفاظا على حياته أن ينعم بجحيم العبودية فناء في حب المحبوب على طريقة الصوفية والمتعبدين... إن قراءة سياقية لهذه النصوص تسهم في كشف مكنون النص الشعري محددة موضوعه الأساس والمتمثل في صورة الشعوب الضعيفة في إيديولوجيا القوى العالمية، وسياسة الدول الكبرى في ممارسة فعل السيطرة

على المجتمعات الضعيفة، هذا وتهدف الدراسات المتصلة بالتعالق النصي[1] إلى إبراز عدم اقتصار النص على صوت واحد، إذ ربما تداخلت فيه مجموعة من الأصوات الناجمة عن تداخل النصوص ضمن الجنس الأدبي الواحد، فكل نص -على حد تعبير بارت- نسيج جديد من الشواهد المتطورة[2]، إلا أن وراء هذا التداخل النصي الذي يظهر في مستوى الموضوع والمضامين تشابها بنويا يظهره التماثل اللساني للمقاطع في مستوى البنية السطحية، إن النص الذي بين أيدينا ينتمي إلى جملة أخرى من النصوص تمثل كلها تقليدا أدبيا يتقاطع معها ويشابهها، والقارئ مطالب بأن يكون متوافرا على زاد معرفي يؤهله لفهم النص في ضوء النصوص الأخرى التي تمثل هي أيضا جزءا من سياقه العام، ومن الأهمية بمكان أن نعلم كمتلقين أنه:

1- نص شعري حديث من حيث (الموضوع، والوزن والقافية، والصور، والأخيلة..).

2- منتجه شاعر مجدد يدعو إلى خلق تقاليد جديدة في القول الشعري.

3- لهذا اللون من الشعر خلفية غربية تتمثل في تأثره بالمذاهب الأدبية الغربية كالرومانسية والرمزية، ولعل ذلك يظهر في توظيف الرمز بنية غالبة، والاعتماد على الأسطورة كأداة لتوصيل المعاني والتأثير على الآخر.

4- إن هذا الشعر ذو بعد سياسي وإيديولوجي مناهض للهيمنة والاستعمار مختلف أشكاله الثقافية والاقتصادية والاجتماعية. كما يمكن للقارئ المتبع لإنتاج الشابي أن يكون قد اطلع على قصائد أخرى في ديوانه وهي تكون مجتمعة ما يسمى في لسانيات النص **بإطار** الشاعر، وأبرز ما يميز **الإطار**[3]

---

(1) عن مفهوم الظاهرة وعلاقتها بالشعر الحديث ينظر محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص122. وانظر جوليا كرستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997، ص21.

(2) Barthes. R, theories du texte. dictionnaire des genres et notions litteraires. A. Michele, p100.

(3) عن مفهوم الإطار ينظر براون ويول، **تحليل الخطاب**، ص285.

أنه يشكل سياقا ممتدا للنص المؤول تمثله النصوص التي يحيل إليها الديوان والتي تتلو النص المدروس، وربما مثلت موضوعة الحياة محور هذا الإطار إذ نجدها تؤسس للخطاب في قصائد عدة من الديوان منها قصيدة إرادة الحياة (الديوان، نظرة في الحياة -75-77، جمال الحياة 70- . . . 72.ومن صور التناص الإفرادي في قصيدة الشابي استدعاؤها للغة الخطاب الصوفي من خلال مفردات محددة الدلالة في معجم الصوفية مثل: الحلول، العزم، على أن النص يعيد إنتاج دلالات جديدة موائمة لسياق الخطاب وأغراضه.

4 ـ موضوع الخطاب

إن هذا المفهوم جذاب إذ يبدو أنه المبدأ المركزي المنظم لقسم كبير من الخطاب، يمكن أن يجعل المحلل قادرا على تفسير ما يلي: لماذا ينبغي أن نعتبر الجمل والأقوال متآخذة كمجموع من صنف انفصل عن مجموع آخر يمكن أن يقدم أيضا وسيلة لتمييز الأجزاء الخطابية الجيدة المنسجمة، من تلك التي تعد حدسيا جملا متجاورة غير منسجمة، وقد أضاف الدارسون إلى موضوع الخطاب مفهوم التخاطب الذي يقتضي اشتراك اثنين في العملية، بخاصة في النص الشعري باعتباره خطابا متعدد الأصوات، ويظهر ذلك من خلال حوارية مقطعية داخلية بحيث يساهم كل مقطع في علاقته بسائر المقاطع في بناء موضوع الخطاب، والظاهر في النص أن هناك معينات توصل إلى معرفة عدة مشاركين منها ضمير المتكلم بصيغة المفرد:

لا شيء إلا أنني متغزل بالكائنات، مغرد في غابي

وقول الثعبان:

إني إله، طالما عبد الورى ظلي، وخافوا لعنتي وعقابي

بقي أن نشير إلى أن المقطع الأول الذي افتتحت به القصيدة يشكل الإطار العام للخطاب وهو ينتهي بالبيت السادس(6).

5 ـ التغريض

يقوم تغريض الخطاب الشعري بالبحث في العلاقة التي تربط موضوعه

بالعنوان ذلك أن العنوان وسيلة تعبيرية ممكنة عن الموضوع، فإذا وجد اسم الشخص -مثلا- مغرضا في عنوان النص فإنه من المتوقع جدا أن يكون هذا الشخص ممثلا لموضوع الخطاب وفحواه[1]، ولنا أن نتأمل ذات الثعبان في العنوان الذي ارتضاه **الشابي** في قصيدته: فلسفة الثعبان المقدس لندرك أن التغريض في القصيدة تم من خلال استحضاره في بدايات مقاطع النص الخمسة بصورة مباشرة وغير مباشرة، وقد قامت الإحالة الضميرية داخل البنى المقطعية بتغريضه وإبراز مركزيته في النص مرة بالضمير الغائب ومرات بضمير المفرد المتكلم، كما يستحضر الثعبان في مسافات نصية متباعدة بصورة مباشرة تأكيدا لحضوره الفاعل في الخطاب مثل الأبيات: 7/ 20/ ، ومن خلال صفاته وأفعاله بخاصة في الأبيات (7/ 8/ 9/ 20/ 24/ 26/ 27/ 28/ 29/ 30/ 31/ 32/ 35). ومن هنا يمكن الزعم أن النص شديد التلاحم متصل إلى موضوع واحد يمكن عده موضوعا وسائر المضامين الأخر محمولات عليه[2][3].

6- رؤية العالم

جعل النص مركز ثقله قائما على بعد غنوصي صوفي تأملي يقوم على رمزية عددية تؤسس للغة مثالية قائمة على نحو للأفكار إلا أن هذه الرمزية العددية تحاول التحرر دوما من نمطية الدلالة التي تفرضها سلطة المرجع الثقافي منتجة مدلولات جديدة في عالم نصي خاص بالشابي لدوال معروفة سلفا[4]. والظاهر أن هذا التوظيف الأسطوري للرمزية العددية ينم عن موسوعية الشاعر، وتحكمه في مفاصل الإبداع الإنساني في تفسير الظواهر الكونية أسطوريا، واطلاعه على ما جادت به العبقرية البشرية في أوج تحضرها، وليس

(1) المرجع نفسه، ص139.

(2) محمد خطابي، **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النصوص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص295.

(3) محمد خطابي، **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النصوص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص295.

(4) العروسي القاسمي، **اللغة المثلى ونحو الأفكار عند الشابي**، الحياة الثقافية، عدد113، السنة 25، سنة 2000، ص9 بتصرف.

أدل على ذلك من استحضاره لأسطورة الثعبان المقدس من الثقافة البابلية القديمة، وما يمكن قوله في هذا السياق في إطار البحث عن مفاصل الانسجام النصي أن روحا صوفية عارمة تحكمت في موضوع الخطاب الشعري الذي يعكس رؤية صاحبه لجدلية الصراع بين الخير المستضعف والشر الطاغي[1].

5 ـ قواعد التصوير البلاغي (Figures):

إن سديم الصور البلاغية يشبه خيطا في شكل عناقيد تمر عبر حقل النص كله، والصور تتحقق عندما لا يقتصر المعنى المنتج على المعنى الموجود في الترتيب اللفظي، والتصوير الفني عند الشابي وسيلة فنية لها حضورها القوي في التجربة الشعرية، وهو حضور يشف عن حرارة التجربة وعمقها وثراء الخيال مما يجعل من نص الشابي صورة بالغة التأثير مجسدة للحقيقة عن طريق التخييل فقد صور القوة المتغلبة التي تستعمل سياسة العصا والجزرة في شكل ثعبان عظيم تتمظهر عظمته في سيادته على الجبال، على ما في المخلوقات الشامخة من دلالة رمزية تتكرس رمزيتها من حيث كونها علامات أيقونية لموجودات كونية مترامية الحدود، كما صور الشعوب السليبة في حقوقها الوجودية والنفوس الضعيفة في صورة الطائر المغرد الحالم (الشحرور) فيجمع فيه جميع المتناقضات فهو ضعيف ومسالم وحالم وسعيد، وهذا سر نقمة الثعبان عليه، وإذا كانت هذه الصورة الكبرى هي الممثل لموضوع الخطاب فإنها تتكون من مجموع صور جزئية مترابطة ومنسجمة عبر المقاطع المكونة للبناء النصي، والصورة أنواع، فمنها ذات البنية الصغرى كالتكرار بخاصة الصوتي وتكرار الصدارة والجناس والتكرار الاشتقاقي، وكلها متوافر في بنية القصيد، ومنها ذات البنية الكبرى مثل خطاب التعجب والسخرية والإغراق والتضخيم والطباق وبعضه أيضا موظف في النص، ناهيك عن صور التكرار الأخرى التي تتحقق بالمجاز المرسل والاستعارة والكناية والرمز مثل توظيف رمز الشحرور والثعبان والربيع والحلم والغاب وكلها عناصر طبيعية أسهمت في إثراء الأداء التصويري

(1) آمنة بلعلى، **رؤية العالم عند الصوفية**، مجلة اللغة والأدب، عدد 15، سنة 2001، جامعة الجزائر، ص 295.

في الفضاء النصي، مما يجعلنا نقول: إن الشابي في تجربته النصية هذه يتحرك في إطار من العالم الحسي محاولا بناء وجود خارجي لعالمه الداخلي، رابطا في ذاك بين الذات (الشاعر الشحرور) والموضوع (الصراع بين القوة المثقفة والإنسان الضعيف في كل مكان) ولعل هذا النوع من التصوير الذي تبناه الشاعر هو الوسيلة التي أتاحت له الهروب من عالم المشاعر الداخلي بتحويل هذه الآلام إلى إحساس كوني يشترك فيه ملايين المستضعفين على الأرض(1) فجوهر الصراع أزلي وواحد بالرغم من تغيير مادته في الزمان وفي المكان لذا كان أسلوب التأمل الصوفي مطلوب في مثل هذه المقامات، كما نجد نوعا من الصور يتجه إلى مخاطبة حاسة البصر مثل: الرقص، الموكب الخلاب، وما يتجه إلى مخاطبة الذوق مثل السكر والعذوبة: وما يتجه إلى مخاطبة الشم الورد والتعطر: ، وما يتجه إلى مخاطبة السمع مثل الإنشاد والغناء(2).

6 ـ قواعد التداول

يبدو أنه من المستحيل تقريبا الإجابة عن كيفية إدراك الخاصية الأدبية في النص دون العودة إلى مقولات اللسانيات التداولية، والتي تقوم على نظرية الأفعال الكلامية التي أرسى مقولاتها كل من **أوستين وسيريل وألين بروند**، ويقوم توصيفنا لهذا المستوى على فحص الأفعال الكلامية التي ينجزها الخطاب الشعري من خلال فعل الإقناع، وسنختار هنا تقسيم **سيريل** الذي يمثل نضج نظرية الفعل الكلامي، والقائم على الأقسام الخمسة التالية:

1 ـ الإخباريات

يتمثل غرضها الإنجازي في نقل واقعة ما من طرف المتكلم بدرجات متفاوتة بوساطة قضية أو قضايا معينة، وتدرج في هذا القسم كل الأفعال الدالة على التوضيح، وأغلب الأفعال الدالة على الأحكام، هذا ويميزها قابليتها

(1) عبد الستار ضيف، **قراءة في ديوان قصائد في قفص الاحتلال**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، عدد162، 2001، ص 90 بتصرف.

(2) جون مولينيه، **الأسلوبية**، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، د ت ط، ص 209 و 212.

للتصديق أو التكذيب، ونقل الخبر بأمانة، وأغلب الأفعال في الأبيات التسعة الأولى تنتمي إلى هذا النوع، ويمكن حصرها في: فعل الكون الماضي، فعل المشي، فعل الطواف، فعل الوصف، فعل الرؤية، فعل الانقضاض، المباغتة، فعل التدفق، والغرض الإنجازي لهذه الأفعال وصف المشهد وحكاية تفاصيله كما أرادها المبدع. . . .إلخ.

2 ـ التوجيهات (الطلبيات)

تقوم على محاولة توجيه المخاطب إلى فعل سلوك ما في المستقبل، وشرطها الإرادة والرغبة الصادقة، وتمثلها صيغ الاستفهام والأمر والنهي والرجاء والنصح والتشجيع والدعوة والإذن، و الاستثناء والاستفسار والسؤال والتحدي، وتدخل كثير من أفعال القرار في هذا القسم كما تندرج فيه ما سماها أوستين السلوكيات التي تعبر عن رد فعل لسلوك الآخرين (تعاطف، اعتذار. . .)، هذا وإن الأمر في اللغة العربية يمكن أن يتحقق بصيغته المعهودة: افعل أو صيغ أخرى مثل: فرض، أوجب، لتفعل، الجار والمجرور، جزاء الشرط، الوعد، وأما النهي فصيغته لا تفعل على أنه يرد بصيغة الأمر الدال على الترك في: ذرْ، ولفظ النهي، ولفظ التحريم ونفي الحلّ، والوصف بالشر، والاقتران بالوعيد[1]، وهذه الأفعال موجودة في النص أيضا: افعل، ارحم، تزيين الهلاك في الأبيات (23، 26، 27، 28، 29، 30، 32، 35)، اكبح، استمع، لتشهد، لا أين (استفهام إنكاري غرضه إنجاز فعل الحيرة)، واستفهام مماثل في الغرض في البيت (14، 10) والظاهر أن حضور هذه الأفعال هيمن على سائر الأنواع الأخرى انسجاما مع غرض القصيد الذي يهدف إلى إيقاع فعل انجازي طلبي غايته التحريض والذي اتخذ صورا عدة بحسب تنوع المقام لعل أهم صوره تزيين الهلاك، كما يتنزل البيت الأخير الذي تفيد دلالته الظاهرة معنى تقرير الحقائق في سياق الفعل الطلبي التحذيري (البيت36).

3 ـ الالتزاميات (أفعال التعهد):

يلتزم المتكلم بدرجات متفاوتة بالقيام بأفعال ما مستقبلا عن قصد

(1) علي حسب الله، **أصول التشريع الإسلامي**، القاهرة، 1959، ص214 وما بعدها.

وإخلاص، والسمة المميزة لهذا النوع عن سابقه كونه لا يبتغي التأثير في السامع، أتعهد، أضمن، أقسم، أتعاقد على)، وقد تحقق هذا الفعل الالتزامي بشكل ضمني من طرف الثعبان الذي التزم بأن يحقق السعادة والخلود الأبدي لضحيته الشحرور في البيت 31 تحديدا.

4 ـ التعبيريات:

غرض هذا الصنف التعبير عن مواقف نفسية تعبيرا مخلصا وصادقا، وتندرج فيه كل أفعال الشكر والتهنئة والاعتذار والتعزية و المواساة والحسرة والتمني والندم والشوق والكره وإظهار الضعف أو القوة أو الحزن والترحيب، وقد أفادت أفعال: صاح، يصرخ، ألقى، أبث، غنيتها، تبسم، يرقص، أجاب، أرثي، لا رأي للحق، تتخذ المظالم غرض الحسرة والأسى والكره والخوف والإحساس بقرب الخاتمة.

5 ـ الإعلانيات (الايقاعيات)

قوام هذه الأفعال التعيين فيحدث تطابق بين مقتضاها مع العالم الخارجي، فإذا أدى الرئيس فعل تعيين سفير ما أداء ناجحا فقد تحقق فعل الإعلان وهذا المعين أضحى سفيرا، مما يعني قيام هذا النوع على وضع غير لساني من شأنه تغيير الحالة القائمة إلى حالة مستجدة، وبهذا يمكن أن يكون اللفظ موقعا لفعل معين ومن أمثلته ألفاظ البيع والشراء والزواج والطلاق والقذف والتنازل والإقرار.. وشرط وقوع هذه الأفعال دلالتها على الحاضر أو المستقبل دون الماضي لفظا ومعنى أو معنى فقط[1] ومن أمثلتها في النص الشعري ما ورد من إقرار بألوهية الثعبان وسيطرته على العالم (البيت 24).... إني إله على أن سيريل ميز على صعيد آخر بين الأفعال الإنجازية المباشرة والأفعال الإنجازية غير المباشرة مثل:

- المتكلم....... هل تناولني الملح؟...... الاستفهام غير مراد إذ القصد طلب الملح بلطف وتأدب، وبين سيريل -هنا- أن الفعل الإنجازي غير

---

(1) السيوطي، **همع الهوامع**، 1/ 37.

المباشر تختلف قوته الإنجازية الحرفية عن قوته الإنجازية غير الحرفية التي يمثلها قصد المتكلم (الاستفهام المصدر بالدليل الإنجازي "هل")، والظاهر أن النص في بعده الإيحائي الرمزي غلب الأفعال غير المباشرة تحقيقا للانسجام مع نوع اللغة المستعملة، والتي تعكس طريقة توظيف الصوفية للغة في تعبيرها عن العوالم المثالية والممكنة، كما أن لظاهرة التطريز الصوتي وظيفة إيضاحية للمعنى(1) وتظهر هذه الوظيفة في بعض الأساليب الإنشائية الموظفة لغايات محددة تتناسب مع غرض النص فنغمة الاستفهام المحض تختلف عن نغمة الاستفهام الإنكاري أو التعجبي، وتضطلع استراتيجية الاستنتاج بمهمة توضيح مقاصد الكلام في ذهن المستمعين وفق ما أسماه سيريل بمبدأ **التعاون الحواري**، وربما أمكننا الإفادة من هذه المقولة في تأكيد تحقق التواصل الفعال بين الشحرور بوصفه مشاركا في التخاطب والثعبان كذلك على الرغم من اعتمادهما منظومتين من القيم متخالفتين وغير متجانستين إلا أن كلا منهما استطاع أن يقف عند مقاصد الآخر، ويتبين مبتغاه، وكذلك حدث -مثلا- بالنسبة إلى الشحرور الذي فهم مضمون خطاب الثعبان وغاياته من خلال طبيعة الإجابة في البيت 34 على الرغم من أنه لم يجهر صراحة بأنه يخطط للقضاء عليه، والسيطرة على فكره وشعوره، إلا أن تلميحات مثل الكينونة والخلود والحلول...إلخ توحي بذلك، وهذا ما أدركه الشحرور، ويريد صاحب النص تبليغه لكل كيان وجودي يتقاطع في هومه وقيمه وضعفه مع الشحرور.

7 ـ قواعد الحجاج

يمارس المرسل في خطابه المنجز وعبر غواية سردية واضحة تأثيرا فكريا

---

(1) محمود أحمد نحلة، **نحو آفاق جديدة للدرس اللغوي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، سنة 2002، ص81. يبدو في التداول اللساني أن المتكلم ينحو إلى استعمال الأفعال غير المباشرة أكثر من المباشرة تلبية لمقامات السياق التي تغلب التلطف على الأمر المطلق إلا في مواضع رسمية يكون التصريح فيها ضروريا لضمان حقوق الآخرين كالتوكيل والتزويج والتطليق والتفويض والتوريث والبيع ونحوها، أنظر أحمد المتوكل، **آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي**، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1993، ص 22 وما بعدها.

وسلوكيا على المتلقي للرسالة، مستخدما التعليل والحجج المختلفة لاستمالته[1]، وهذا الجدول يبين البناء الحجاجي للنص المختار:

الدعوى	الدعامة	التبرير	المقدمات
العقاب	السؤال	مجهول، مضمن في السياق	الجناية
الخلود والسعادة الأبدية	تزيين الهلاك	واقعية ووجودية	الفناء في ذات الثعبان الإله

كما يقوم الحجاج من ناحية الأدوات الشكلية على إعادة اللفظة نفسها، أو ما يقوم مقامها من حيث الصيغة أو الدلالة، ففي سياق تقديم الدعوى أو دفعها يميل المخاطب إلى هذه الوسيلة النصية -التكرار- بوصفه يحقق الوظيفة الإقناعية في مقامات معينة، والتي تفيد تثبيت الفكرة في مقامها مما يجعل محتوى الحوار مفهوما أكثر، ويزيد في فهم المتلقي بجذب انتباهه لما هو مستفز، وبالتالي دحض ما يخالفها من دعاوى، وربما جنح إلى التكرار في سياق الاستهزاء من الآخر كما فعل الثعبان في حديثه المستخف بمكانة الشحرور الضعيف، وربما نزعم إمكان إدراج هذا الحوار المخاتل ضمن النصوص الحجاجية التي تتخذ من السخرية استراتيجية من خلال بنية التكرار التام والكاشفة عن كفاءة اتصالية حجاجية عالية، كما يمارس فعل التكرار الدلالي حضوره في القصيدة، ويتيح لنا الترادف التعرف على هذه الظاهرة من خلال هذه الأمثلة:

الترادف	انقض/ مضطغن	الجموح / الشرود	المرح/فيض الشباب

1- الحجاج المغالط في القصيدة

يبنى هذا النوع على المغالطة في تقديم الحجة، ويعبر عنه باللغة الفرنسية

(1) يذهب ماس في تعريفه للحجاج إلى أنه سياق من الفعل الكلامي تعرض فيه فرضيات وإدعاءات مختلفة في شأنها، هذا ويبنى النص الحجاجي على مكونات ستة هي: الدعوى أو النتيجة و المقدمات(تقرير المعطيات) والتبرير والدعامة ومؤشر الحال والتحفظات، انظر محمد العبد، **النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع**، ص44.

بمصطلح (paralogisme) المتكون من جزئين هما para ونعني به خاطئ وlogisme بمعنى الحجة، وربما أضاف بعضهم صفة **النية الحسنة** لهذا النوع؛ ليتميز في التفكير الفلسفي عن مصطلح sophisme[1]. إن الحجاج الخاطئ يقدم على المقايسة الواهمة، كما تسبب في حدوثه عيوب بنويه أثناء تأسيس المحاججة كالمصادرة على المطلوب، أو الأخطاء الناجمة عن تعدد الأسئلة؛ وربما أمكننا التمثيل للمغالطة الحجاجية بقول الشاعر على لسان الثعبان:

وسعادة النفس التقية أنها ... يوما تكون ضحية الأرباب
فتصير في روح الألوهة بضعة ... قدسية، خلصت من الأوشاب

والمغالطة القائمة هنا أن يقدم الشحور روحه كضحية للثعبان المقدس قدسية الأرباب الذين تتنافس النفوس التقية لإرضائهم، وسيكون جزاؤهم الخلود والفناء في ذات الإله.وتتواصل الحجج المغالطية في سائر الأبيات من المقطوعة التالية:

أفلا يسرك أن تكون ضحيتي ... فتحل في لحمي وفي أعصابي
وتكون عزما في دمي، وتوهجا ... في ناظريّ، وحدة في نابي
وتذوب في روحي التي لاتنتهي ... وتصير بعض ألوهتي وشبابي

(المقدمة المغالطية) التضحية في سبيل الإله (الثعبان المقدس)....... الرضاء/ السعادة الأبدية (الشاعر الشحرور)...النتيجة المغالطية (تعاظم القوة، نفاذ المشيئة في الحكم، سياسة الاحتواء والسيطرة).

2 ـ الحجاج بالسلطة.

يقوم الحجاج بالسلطة هنا على فلسفة القوة المثقفة المتغلبة على الآخر، والتي تفرض باسم القوة شريعتها المهيمنة القائمة على الاحتواء والدعوة إلى الذوبان والاستلاب الحضاري ضمانا لبقائها في صورة تابع، والحقيقة أن

(1) محمد النويري، **الأساليب المغالطية مدخلا في نقد الحجاج**، ضمن كتاب **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم** بإشراف حمادي صمود، كلية الآداب، منوبة، تونس، 1998، ص406.

القصيدة من حيث هي خطاب بين طرفين توجهت من البداية إلى هذه الجدلية التي يحكمها صوت قاهر هو الثعبان المقدس، ومن أدوات الحجاج اعتماد التهديد والترهيب كأسلوب للإقناع الخطابي، ويمكن أن نجد لهذا النوع من الإقناع الذي ينحو منحى استسلاميا أمثلة متعددة في قصيدة الشابي

إنّي إلهٌ، طالما عبد الورى ظلي، وخافوا لعنتي وعقابي
وتقدموا لي بالضحايا منهم فرحين، شأن العابد الأواب

وفي قوله أيضا

فكِّرْ لتدركَ ما أريدُ، وإنّه أسمى من العيشِ القصيرِ التّابي

فبعدما أخافه ورهبه بالسلطة المفترسة التي لا ترحم، وبعدما زين له الهلاك في صورة التضحية دعاه دعاء آمرٍ لا ملتمس إلى ضرورة التفكير جديا في مصيره وكيف يجب عليه أن يختار الطريق الصواب الذي يضمن له البقاء سالما على ما في هذه السلامة الظاهرة من مآس واضطهاد واحتقار. . .إلخ، هذا ويمكن الحديث على أنواع أخرى للحجج منها[1]:

1 - حجة التبريرl'argument de gaspillage، وأداتها الأساسة "بما أن" أو ما يقوم مقامه، وهي حاضرة بقوة في نصنا بخاصة في البيت 15 و 22 وفي المقطوعة الأخيرة في الأبيات: (26/ 31/ / 34/ 36)، وقد تنزل الغرض التبريري للبنى الخطابية في سياق تزيين التهلكة وتصويرها في صورة التضحية بلغة الصوفية وفلسفتهم في الحياة.

2 - الحجة الرمزية: للرمز قوة تأثيرية في الذين يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز إليه كدلالة العلم في نسبته إلى وطن معين، والهلال بالنسبة إلى حضارة الإسلام، والصليب بالنسبة إلى المسيحية، والميزان إلى العدالة وتتجلي الرموز المؤدية لغرض الحجاج ف:

الثعبان المقدس. . . . . . .رمز القوة المثقفة المتغلبة

الشاعر الشحرور. . . . .رمز الكائن البشري الضعيف

(1) Perelman et Tytica, traite de l'argumentation,p 501-527.

الضحية..........رمز الفداء والسعادة الأبدية

الأرباب..........الهيمنة والسيطرة على الآخرين

وعلى هذا ستكون الصورة المجازية بخاصة، والصور البلاغية بعامة في الخطاب أداة مهمة لتحقيق الغرض الحجاجي فيه.

3 ـ السّلم الحجاجي[1]

تطرح هذه النظرية تصورا لعمل المحاججة من حيث هو تلازم بين قول الحجة ونتيجتها، لكن قول الحجة والنتيجة في تلازمها تعكس تعددا للحجة في مقابل النتيجة الواحدة على أن هناك تفاوتا من حيث القوة فيما يخص بناء هذه الحجج، كما أن الحجج قد تنتمي إلى قسم واحد مثل الحجج التي غالط بها الثعبان الشحرور في المقطع الحجاجي الأخير بغية استمالته وتغيير سلوكه وفق ما يراه هو مناسبا، وذلك عبر الأبيات: (28/ 28/ 30/ 31) إذ نلاحظ تدرجا وتراتبية في الحجج الملقاة إلى المستمع غرضها ملء الفجوات التي يمكن أن تشكل مجالا لتسرب الشك وعدم الاطمئنان. إن مفهوم السلم الحجاجي في الخطاب الشعري من حيث تركيزه على مبدأ التدرج في توجيه الحجج يبين أن المحاجة اللغوية لا ترتبط بالمحتوى وإحالة هذا المحتوى على مرجع محدد بل هي رهينة القوة والضعف الذي ينفي عنها الخضوع لمنطق الصدق والكذب.

4 ـ الربط الحجاجي

يميز محللو الخطاب الحجاجي بين نوعين من الأدوات اللسانية التي تحقق الوظيفة الحجاجية والترابط داخل النص الحجاجي؟ فأما النوع الأول فتمثله عناصر نحوية في طبيعتها مثل الواو والفاء ولام التعليل ولكن وإذن.. وغيرها، وأما الثاني فتمثله جملة من الأساليب المتضمنة داخل الملفوظ الحجاجي كالنفي والحصر، ويمكن إبراز الوظيفة الحجاجية في القصيدة من خلال أدوات الربط التالية:

---

(1) السلم الحجاجي في قصيدة الثعبان المقدس.

فتحل في لحمي وفي أعصابي -البيت 28	الفاء
لا عدل إلا إذا تعادلت القوى -البيت 19	الحصر
لا رأي للحق الضعيف- البيت 34	النفي
فكر لتدرك ما أريد -البيت 32	لام التعليل
وسعادة النفس التقية أنها - البيت 26	الواو

نتيجة

إن العمل الفني الحق هو الذي يجمع إلى جانب توافره على مواقف إنسانية نبيلة وأفكار رفيعة عناصر الاتساق والانسجام والإثارة والإحساس بالجمال، فيكون بذلك قادرا على التأثير والإقناع وهو يتجه بموضوعاته وشكله وأسلوبه إلى القارئ، إذ تتفجر لديه متعة القراءة ولذة هي أشبه ما تكون بالواقعة الغزلية الحية، وربما يكون الفن المؤثر محققا لغايته التداولية من خلال أسلوب العرض ونمط البناء والشكل العام الذي تصاغ ضمنه الأفكار أكثر من الموضوعات والرسالة نفسها، ولعل أهم تثمين للتجربة الشعرية عند المبدع "الشابي" هو ذاته المرتبط بتقويم المستوى الفني، وطرائق الأداء من حيث هي تقنيات تحقق الجمال على مستوى الشكل الأدبي، إذ يمثل العمل الإبداعي كنص لساني مغلق متعدد المستويات يمكن وصفه من الداخل دون اعتماد على التحليل السياقي، وبالتالي سيكون التحليل اللساني للشكل الشعري منصبا على توصيف البنية اللسانية والتصوير وقوالب البناء الشعري في ضوء مقولات التحليل اللساني للنصوص، ومن منظور لسانيات النص بوجه خاص، والتي تؤكد أن النص شبكة من الصلات والعلاقات بين النسقية، وليس مجرد عناصر تتوزع تلقائيا. إن الترابط الحاصل بين البنى النصية هو الضامن لوحدة الكل المعبر عن التجربة الشعرية بما يتلاءم مع مضامين شعورية وفكرية، وانطلاقا من هذه الأهمية الاعتبارية للشكل في علاقته بالدلالة النصية توقفنا عند حدود قصيدة "**فلسفة الثعبان المقدس**".

ثانيا: صيغ الربط ووظائفه التداولية في شعر عبد الله العيخان

توطئة

تقيم هذه الدراسة حوارية حميمة مع النص الشعري من خلال تفحص مستوياته المشكّلة لنسقه العام، مستكشفة المهيمنات النصية المتحكمة في أغراضية دلالاته، بوساطة القراءة الناقدة الباحثة عن معايير الانسجام بين الذات الممثلة بالنص وعالمها المشكل بفضاء النص اللا متناهي، من حيث تعدد إحالاته ومرجعياته، كما يتنزل هذا الاستكشاف الناقد الواعي في سياق المعرفة الخلفية المؤطرة لظروف إنتاج النص، وأنماط بنائيته في الصوت والتركيب والإيقاع والصورة قصد المرور -لاحقا- إلى خصائص الشعرية في الخطاب الأدبي الفاعل عند "**عبد الله العيخان** "، والقائمة على مبدأ التضايف بين التأملي والواقعي في لغة تموج بالتعبيرية الصريحة.إن تقويلنا لهذا القصيد يقوم على مفاجأة حدوده بتهديم أسواره بما تتيحه اللسانيات النصية من أدوات تراهن على انسجامه وتماسكه، وترهن في الآن نفسه فعله التأثيري في الذات والواقع بمدى جرأته في القول الشعري، والعبث بالواقع بوساطة الحرف واللغة، مع الاستفادة من المدخل التداولي الذي يتعانق مع السياقين النفسي والاجتماعي في تناغم مستمر يجعل من التأويل النصي طريق تحرير للدلالة من سجن النص المغلق، وقراءتنا له حركة دمج واعية في مجرى الشيء المقروء على حد تعبير وليام راي(1)، وقبل الولوج إلى عالم النص لابد من تمعين الإطار الشكلي الذي ينتمي إليه، ويمكن القول بداية أنه نموذج للقصيدة العربية الحديثة في الشكل والموضوع، ومن نافلة القول أن يشار إلى تميز هذا الإطار بالانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، صاهرة في تشكيله النصي الكثير من عناصرها وملامحها دون أن تفقد القصيدة العربية الحديثة ارتباطها بالجنس الأصلي الذي يمثل الشعر بأخيلته وإيقاعه، ويظهر هذا الاحتواء في ابتكار تقنيات الرمز والأساطير وتعدد الأصوات والتداخل الزمني..إلخ، وربما كان

(1) شوقي الزهرة، **في المفهوم البلاغي عند الجاحظ، قراءة إبداعية جديدة**، المركز العلمي للطباعة، القاهرة، ط3، 2002، ص04.

هذا التطور البنوي للقصيدة مظهرا من مظاهر تطور التجربة الأدبية التي تعكس تغيرا في القيم والمفاهيم والأوضاع العامة للحياة العربية، وهذا ما عبر عنه **عز الدين اسماعيل** بقوله: "فلم تعد هذه القصيدة عملا إضافيا للإنسان يزجي به أوقات فراغه أو يمارس فيه هواية، وإنما صارت عملا صميما شاقا يحتشد له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، أو لنقل -بإيجاز- إنما صارت بنيه درامية"(1)، تزدحم فيها التجارب والآراء والأصوات والأزمنة انسجاما مع حالة التعقيد التي تحياها الإنسانية، وإمعانا في تركيب الصورة الأدبية من خلال دمج بين مكونات متفارقة ومتعالقة في شكل مشاهد وملفوظات حوارية تتداخل ضمانا لمحو النص واستمرارية موضوعه، كما أن التداخل المشهدي يكثف من دلالة الغموض كعلامة جمالية في النص الشعري الحديث، وهذا ما يكسبه ثراءً يبحر عبره القارئ إلى عوالم لا تسعفه فيها إلا المكابدة والترحال المتواصل(2)، ولعل شعر **عبد الله الصيخان** نموذجا للتجربة الشعرية السعودية المعاصرة -فيما اطلعنا عليه منه- يبوح بمعاني الانطلاق والتجديد ومعانقة الحداثة الشعرية، على ما في هذه الرغبة الجامحة من مخاطر ومحاذير نتلمس جوانبها في تسييقنا للقصيدة الجديدة في البنية والموضوع، وتمعينا لهذه الرغبة التجديدية آثرنا محاورة قصيدته"**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟** "بوصفها رسالة محمّلة بهذه الرغبة الجامحة في التجديد والتغيير، ولعلها تكون بموضوعها معادلا للموضوع الرئيس الذي يستحكم في ديوانه "**هواجس في طقس الوطن**"، والذي يشكل هاجسا وهما حضاريا وقوميا ووطنيا وإنسانيا، وستتنزل مقاربتنا هذه في سياق اكتشاف العلاقة بين عالم النص وبنيته الدالة.

أ - دلالة العنوان:

عنوان قصيدة **الصيخان** "**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟**" جملة

---

(1) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية والمعنوية**، المكتبة الجامعية، مصر، ط5، ص207.

(2) محمد الهادي الطرابلسي، **بحوث في النص الأدبي**، الدار العربية للكتاب، 1988ص157.

استفهامية محولة عن جملة مولدة بِنْيَتِهَا العميقة على حد تعبير النحويين: صعد ابن الصحراء إلى الشمس، وهذه الجملة فعلية مكتملة الأركان، وأول ما يتبدر القارئ هذه الشخصية المنسوبة إلى المكان "الصحراء"، فمن تكون؟ هل هي شخصية محددة الملامح؟ والصفات، واقعية في وجودها؟ أم هي شخصية رمزية اختارها الشاعر قناعا للتعبير عن موضوعه؟ وفي كلتا الحالتين فإن استدعاء هذه الشخصية موضوعا ووسيلة (قناعا) يحيل إلى دلالات متنوعة عن خلال إحالة الصحراء على البداوة والقساوة والصفاء والدفء والأصالة...الخ، ولعل هذا المكان يشكل في التجربة الشعرية خصوصية ذلك أن هناك صلة وثيقة بين النص بموضوعه والعالم المشكل بظروف الإنتاج، والتي منها البيئة التي إليها ينتمي صاحب النص، كما نلحظ تحديدا لهذه الشخصية المستدعاة في العنوان بتموضعها في سياق فاعل يعبر عن حال معينة؛ إنه سياق الصعود إلى الأعلى إلى الشمس تحديدا، والتي هي رمز أيضا في التجربة الشعرية بعامة إلى النور والسمو والتوهج والقوة والحركة وهي رمز الألوهية أيضا باتخاذها إلاها معبودا في بعض الحضارات القديمة، إنما يضفي على فعل الصعود بعدا ديناميكيا إيجابيا، فهو سعي جاد لتغيير حالة دنيا إلى ما هي أعلى منها، فعلو المرتبة دليل على علو الهمة، وتوقد النفس، وصفاتها وطموحها المعربد، إلا أن هذه الصورة المعبر عنها لم ترد بغرض الإخبار وإنما صبت في قالب استفهامي بالأداة "كيف" التي تفيد طلب الاستفهام عن الحال، إن هذا التكوين الاستفهامي التصوري يقدم صورة نابضة بالتأجج والاشتعال والحركة تتماهى مع الذات (الصعود/ الشمس) والتي تعكس العلاقة الوجودية بين الذات (الكائن) والفعل (الحركة)، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يوحي العنوان بأن النص خلق نوعا من التضاد غير الحاد بين الصحراء وهي فضاء من الأرض، وما ترمز إليه من ذلة وثبات، وما تشي به من سلوكات بشرية، وبين الشمس رمز النور والعلو والهيمنة، أما القالب الاستفهامي فيحيل إلى حوارية درامية يتحد فيها صوت السائل مع المسؤول في ذات المبدع، كما أن العنوان في ارتباطه بالشمس، وهو مكان علوي في مقابل الصحراء التي هي أيضا مكان سفلي يشي بالبعد الجغرافي المكاني في تجربة **الصيخان** الشعرية من

خلال تسرب دلالة الوطن بطريقة غير مباشرة في بنية الاستهلال ورموزها الشيئية.

2 ـ التشكيل المقطعي النصي

إن تصنيف النصوص في تحليل الخطاب يقوم على دراسة ووصف البنى المقطعية الأساسة التي يتألف منها البناء النصي اللامتجانس في تركيبته، فإذا كان النص بنية تكوينية كبرى فإنه يحيل إلى ترابط مجموعة من البنى الصغرى الأولية، والتي حصرها الدارسون في البنية الوصفية والحوارية والتفسيرية والسردية والبرهانية[1]، ويمكن القول في هذا السياق أن الصفة المقطعية لبناء النص تقوم على سمة مائزة لها هي عدم تجانسها وهو أمر لا يجب أن يغفل عنه في مقام تحليل النصوص لسانيا والكشف عن أغراضها التداولية، كما أن البنية المقطعية الأولية، والتي نعدها في الوصف اللساني القاعدة التركيبية (المقطع) للنص تتكون من ترابطات جملية بسيطة ومركبة ذات توجهات خطابية مختلفة فقد تكون للوصف أو التفسير أو الحوار أو البرهان أو السرد[2]، وربما كان من المفيد أن نعرف القارئ بخصوصيات هذه البنى وأهميتها في المنجز النصي على أن نمثّل لها من مدونتنا المختارة كلما أمكننا ذلك؛ فبالنسبة إلى المقطع السردي لايمكن القول هنا أننا أمام متتالية سردية نامية بالرغم من وجود سرد قائم على قِْنيَتَيْ الاستباق والاسترجاع، وهذا لخصوصية التجربة الشعورية في هذا المقام الحالم الذي تتحكمه الذهنية والتجريد أكثر من التعلق المادي الواقعي بالرغم من إحالته عليه في مستوى التداول بالإضافة إلى غلبة البعد الغنائي على القيمة الخبرية للنص، ولعل المقطع الأول يعكس بعض البنى السردية المتلاحمة في تصويرها لمشهد **فوتوغرافي** بَرْقي يزداد توتره في عبارة: **وتماسك حين ترى/ سترى مالا عين نظرت، مالا أذن سمعت** فهي بمثابة عقدة

(1) Adam,les textes, p 6.

(2) يشبه المقطع الخلية في النسيج البيولوجي وهذه مكونة من عُضَيَّاتٍ منتظمة تماما مثل المقطع المكون من تضام الجمل والكلمات والحروف، شوقي علي الزهرة، **هندسة المكان في شعر الزهراني**، علامات، 13/ 52، ص226.

سرعان ما تنفرج عن خاتمة مأساوية يتبعها أمل في العطاء!، هذا ويعتمد السارد منجزا لبرنامجه السردي مجموعة من الشخصيات الثابتة مثل المرضى والمقهورين والموهوبين والناس في أحوال مختلفة وشخصية محورية نامية هي شخصية (ابن الصحراء/ العربي في عالم متغير)، و بالرغم من قصر البنية المقطعية السردية إلا أنها أظهرت تسلسلا وصفيا ومشهديا لافتا للنظر والعجب يتساوق مع ترهل الحال العربية المشرحة بمبضع السارد (الشاعر)، وفي مستوى الأحداث المعبرعنه في سائر المقاطع الأخرى، ومما يزيد في اتساق الأفعال السردية إحالتها إلى بطل واحد (ذات فاعلة)، كما يكتمل البرنامج السردي بالإحالة إلى مكان الحكي الذي يمثل عتبة المشروع في السرد، وهو مكان قدسي ربما صح لنا وصفه بعالم المعراج لوقوعه في مستوى الحلم بين الشمس/ الغاية والأرض أو الصحراء المنطلق، كما أفادت هذه الكتلة الإخبارية في تمثيل المشهد في **صورة ملحمية**؛ سيل من الناس الخائفين لا يملكون القدرة على الكلام أو الفعل يساقون إلى مصيرهم المحتوم في يوم طويل أشبه **بيوم الحشر**، وهم عطاش إلى الماء والحرية والعدل والحركة.

أما **المقطع الوصفي** فيقوم على عرض الحالات والوقائع كما هي في النص، وأغلب النصوص المنجزة لا تنفك عن إرادة الوصف لقضايا ما، وقد لفتت اللسانيات النصية الأنظار النقدية إلى أهمية العناية بدراسة العملية الوصفية التي يقوم فيها الترقيم ابتداء بطبيعته الخطية مقام الوصف الأول، ولعل المؤشرات اللفظية التالية تفصح عن دلالة الترقيم الوصفي، وهي: أما، منها، أولها، ثانيها، والملاحظ غيابها في النص الشعري سوى علامة أم في السطر55 والتي تفيد التعدد وتشي بدلالة الاستغراب في السياق النصي من قول الشاعر:

وترى وتشك

هذا الشك يقين

حلمٌ أم علم أم هذيان مريض؟ إلا أن الترقيم بني على تراتبية منطقية وواقعية في سرد الأخبار المشكلة للمشاهد مثل الأسطر: 5/ 6/ 7/ 8/ 9/

10[1]، كما أن علامات الترقيم الخطية عوضت الترقيم اللساني مثل الفاصلة والنقاط المتتالية الدالة على التعدد في الأسطر5- وتماسك حين ترى. . . والسطر13- عطايا الرب. . . بوجه خاص، ومن أمثلة المقطع الوصفي في النص.

10 - **سترى خيلا ليس لها أعناق، وسيوفا ليس لها أغماد، ودما**

11 - ينثال ليشرب منه المرضى والمقهورون وأصحاب الفاقة

12 - **والموهوبون**

13 - **عطايا الرب. . .**

يذهب آدام إلى أن القصد من دراسة الحوار هو استكشاف القوانين الحاكمة لانتظام النصوص والملفوظات المتخذة من المحاورة شكلا لها[2]، ويجب التنبيه إلى نقطة مهمة تتعلق بكيفية الحوار فقد يكون متناوبا بين طرفين في دورة كلامية مكتملة وقد لا يكون كذلك، وهذا ما يظهر في قصيدة الصيخان التي يغلب فيها الصوت الواحد، وتجري العادة في توظيف البنية الحوارية في النصوص لإضفاء طابع حركي على المشاهد والأحداث بخاصة إذا قَدَّمَ النص مجموعة بيانات تتعلق بزمانْ ومكان الحوار مثلما هو الأمر في النصوص السردية التي يتخللها، والذي يمهد له أحيانا بعبارات استفهامية أو تعجبية تقوم بوظيفة انتباهية ويمكن الوقوف في نصنا مع مجموعة من البنى المقطعية تظهر توجه الخطاب إلى المخاطب الذي يتحول إلى متكلم في الآن نفسه:

16 - **وتَوَسَّدْ صوتي حين أناديكَ لتصعدْ**

17 - **اخترتُكَ أنْتَ**

18 - **لستَ الظَّاهِرَ بينهمو ولستَ السَّافِرَ**

28 - **مد يديك لها اغمض عينيك وقل**

29 - **ياأيتها الشَّمسُ خذيني، ابن الصحراء أنَا آتٍ منها**

32 - **همستْ في أذني الصحرا، وأنا في المهد بأنَّ الشَّمْسِ سَتَمْنَحُني**

(1) Grimas, Courtess, semiotique, dictionnaire raisonne de la theorie du langage, p 92.

(2) Adam, les textes (types et prototipes, p 153).

كما يمتاز الحوار النصي باستنطاقه للجماد، وتفعيله للثابت فالفضاء النصي كله يشي بالحركة والتموج والاضطراب، ولا سبيل إلى هذه الديناميكية إلا باقحام تقنية الحوار في الخطاب الشعري، ولما كان كل خطاب متضمنا بعد إقناعيا فإن قصيدة **كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟** قائمة على قضية تبتغي التحقق في الواقع المادي للإنسان العربي، ويحاول **الصيخان** الدفاع عن قضية المصير العربي إنسانا ووطنا بأسلوب غير مباشر يستدعي فية أدلة واقعية مشاهدة، بالإضافة إلى الارتكاز على المشروعية التاريخية في تحميل الإنسان العربي مسؤولية النهوض والتجديد والانطلاق؛ يقول الشاعر في السطر 48/ 47: **فاصعد. . . أنت المدعو سليلَ الصحراء، المتوارث مجد الضرب علانية في غاربها**.هذا وتعد الوظيفة البرهانية إحدى أهم الوظائف اللسانية حضورا في العملية التبليغية، ذلك أن المبلِّغ يسعى دوما إلى البرهنة على صحة رسالته لتلقى قبولا لدى المبلَّغ مستعملا الاستدلال العقلي والمقايسة المنطقية ووسائل لسانية أخرى للتأثير في المتلقي، كتكرار العبارة أو الصورة أو الاستشهاد بالرمز أو نتائج الفكر الراقي بخاصة في القصيدة الشعرية الحديثة التي تجنب النبرة الخطابية المباشرة[1]، وربما جاز لنا الزعم هاهنا أن الشاعر ينافح عن رغبات المواطن العربي وفي مقدمتها حرية الفكر والتعبير واستقلال الأوطان وأداته الأولى الشعر وحججه الواقع المعيش والتاريخ المنصرم وموقف الآخر، أما النتيجة الحتمية فهي تجديد العقل العربي والدخول في عصر تنوير حقيقي يكفل للإنسان حقوقه الكاملة، وهنا تتجلى إيحاءات العنوان: **كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟** بل كيف سيحقق هذا الصعود؟؟.

لقد جسدت العملية البرهانية الوظيفة الإقناعية للنص من خلال التراتبة الحجاجية المضمنة في السرد والحوار والوصف والطلب، والتي اعتمدها النص انطلاقا من مرجعيات ثقافية متنوعة اجتماعية واقعية وتاريخية كانت قادرة على تحقيق الملاءمة والانسجام بين بنية النص وعالمه، وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن الغرض الحجاجي في القصيدة.

---

(1) Adam, les textes, p 132.

1 ـ2 ـ البعد الحجاجي للنص الشعري

يمكن الانطلاق من أن هذا النص حجاجي بالدرجة الأولى، وهذا بوصفه خطابا متلفظا به يفترض متكلما ومستمعا تتوافر فيه قصدية التأثير بوجه من الوجوه، مما يدفعنا إلى طرح جملة من الأسئلة لعل أهمها: كيف يبني النص شكله الحجاجي؟ وكيف يمكن أن يكون حجاجيا بدرجة أولى؟، وقبل مقاربة النص يمكن القول بوجه عام أن النص الحجاجي يقوم على عملية فرض لجملة من المعطيات والنتائج الموجهة حواريا بصفة حتمية، لا تترك للمتلقي أي خيار في اختيارات أخرى، بل هو مطالب بالاقتناع بصحة ما توصل إليه بفعل القراءة أو السماع من نتائج منطقية دلالية، تعكس المفهوم الناتج عن الوضعية السياقية للكلام ككل[1]، كما أن هذه النتيجة المضمنة في الملفوظ أكثر أثرا في المتلقي منها إذا كانت مباشرة لشعوره العميق بأن استنباطها من طرفه يعني أنها من بنات فكره، فهو إذن مطالب بقبولها بدافع نفسي، وإن القارئ بعد فراغه من قراءة القصيد متعرفا على سر صعود ابن الصحراء إلى الشمس لا يسعه إلا أن يعترف بعظمته وقدرته على التفكير والنهوض والارتقاء والتحديث.هذا ويمكن أن نعاين الوظيفتين الحجاجيتين الرئيستين؛ وهما الوظيفه التّصديقية والإيقاعية في هذا النص من خلاله التوصيف التالي:

أ ـ الوظيفة التصديقية

يمكن التعويل في تحديد هذه الوظيفة على تمييز دلالة "لكن" في التراكيب الجملية التي تربط بينها، إذ ذهب بعض اللغويين إلى أن توظيفها رابطة بين عبارتين في ملفوظ يقضي بإضمار النتيجة فيه[2] وبالإضافة إلى ذلك تعد الوظيفة التصديقية في الحجاج حملاً على التصديق بعظمة المتكلم أو المخاطب فيما يستخلص **ابن الصحراء / كليم الشمس/ الصاعد إلى القمة/ العربي/ الشاعر**

(1) Roger Bautier, recherches experimentales americanes sur la communication persuassive, in l'argumentation, p203-218.

(2) عبد الله صولة، **كتاب الأيام خطابا حجاجيا**، ملتقى صناعة المعنى، منشورات جامعة منوبة، تونس، 1992، مجلد08، 311.

المجدد من نتيجة مضمرة بعد إدراك العلاقة بين (ق1) و (ق2)؛ وكثيرا ما انشطر الملفوظ إلى طرفين أحدهما يسير بالدلالات إلى المعنى السلبي وثانيهما يوجهها توجيها زمنيا ومكانيا نحو الإيجابية والفاعلية والتميز، وهذا ما يطبع الوظيفة التصديقية ويسمها بالبعد التعظيمي.

2 ـ الوظيفة الإيقاعية

بتحقق الوظيفة التصديقية في المحاججة ينتقل المتكلم إلى مستوى آخر يتمثل في التأثير في سلوك المخاطب، وحمله على إنجاز فعل أو تركه بناء على تلك السلطة التصديقية المحققة، وبهذا ستصبح كل النتائج المحصلة من مقدماتها أفعالا طلبية إلزامية وإقصائية في الآن نفسه[1]، فهي تلزم الخطاب بالكشف عنها، وتقصي بظهورها ما يناقضها من أفعال، والقضّية التي بين أيدينا تنجز فعلا طلبيا هو الدعوة إلى الارتقاء مرة ينجز الفعل بشكل صريح تتطابق دلالته القولية مع غرضه الإنجازي: اصعد، تماسك، لترى، زاوج، تأمل، تيمم، صل، تنفض، ...إلخ، ومرة أخرى ينجز بشكل غير صريح فلا يتطابق الفعل القولي فيه مع الفعل الإنجازي مثل: بي جدب/ وعلي قماش من سندس أخضر براق فالفعل القولي وصف وإخبار أما الفعل المنجز فطلبي وهو الدعوة إلى العمل الحثيث لدفع الفاقة واستغلال خيرات الأمة في الوجه الصحيح، ويمكن الزعم إزاء هذا التوصيف للبعدين التصديقي والإيقاعي في النص بوضعه خطابا حجاجيا القول بأن المحاججة تفضي إلى فعلين أحدهما اخباري تصديقي وثانيهما إنشائي طلبي (اصعد إلى الشمس) يمثل غرض القصيدة ومقصد صاحبها بتبيان سبيل النجاح الحضاري (الارتقاء الفكري والاجتماعي والمادي)، وفق هذا التصور الاختزالي الذي يصف منطق النص في الحجاج. وكثرا ما يجمع المحاجج عن قضيته بين الدليل التاريخي والدليل الواقعي إلّا أن للشعر أسلوبه في استحضارهما **فالصيخان** مثلا ينتقل من الحاضر إلى الماضي بفضل تقنية الاسترجاع ليبين مواطن الضعف والقوة في الحياة العربية، في لمحة بارقة ففي المقطع الرابع يعرج على الماضي بحمولته العلمية

(1) المرجع نفسه، ص305.

والاقتصادية والأخلاقية وما يشي به من قبس السؤدد والإبداع والعدالة ليستدل به على عمق النزيف الحضاري الراهن من عالم ملطخ بالأحزان الرمادية والاختلاف المرير على الجاه والمال والسلطة، وأضحى المكان العربي ذاته موبوء بالاختلاف؛ أودية متشاجرة (46)، بلد يتقاسمه الباعة (24) كل الأرض جروح (22)، كما ذهب آدام إلى أن العملية التفسيرية في الخطاب تعمل على ربط النتيجة والتبرير للظواهر المعبر عنها قصد توضيح قيمتها للناس، وبالتالي سيكون التفسير مرتبطا رأسا بسؤال صريح أو ضمني يتمثله صفة لماذا؟، ويمكن تتبع مواطن التفسير في الأسطر التالية:

2- اصعد (لماذا) كي تنفض عن عينيك غبارهما فترى.

5- وتماسك حين ترى (لماذا) سترى ناسا يقتتلون على الماء

19-اصعد (لماذا) كي تفتح عينيك على الصالح والفالح والطالح.

2-2- التداخل المقطعي

إن التداخل بين البنى المقطعية القاعدية في النص له ميزة جوهرية فيه، ويقوم هذا التداخل على نوع من المناوبة بين الحوار والسرد والتفسير والوصف، وعليه يمكن توصيف أنواع التداخل الموضحة في:

التداخل المقطعي	السرد	الوصف	الحوار	التفسير	البرهان
السرد	–	×	×	×	×
الوصف	×	–	×	×	×
الحوار	×	×	–	×	×
التفسير	×	×	×	–	×
البرهان	×	×	×	×	–

وفي إطار التداخل المقطعي يمكن أن نشير إلى بعض الأغراض التداولية لعلاقة الأنواع المقطعية ببعضها، فالوصف ضروري بالنسبة إلى السرد إذ يكسبه مجالا تخيليا واسعا ويجعله في الآن نفسه من حيث هو حكي لأحداث أكثر واقعية مثل ما يقدمه المقطع الأول من السطر 1 إلى 13، وربما عد الوصف في

الخطاب السردي علامة مرور تنظم سير الأحداث وتحددها زمنيا[1]، كترتيب أحداث موصوفة في السطر7/ 8/ 9/ 10/ 11 بحسب أهميتها، ومن خلال الإبتداء بالمشهد العام ثم الخاص، أما تعالق الحواري مع السردي فمن شأنه أن يوسع دائرة الحَكْي، وأن يضفي الحيوية والنشاط على وظائف الشخصيات ضمانا لنمو البرنامج السردي واكتماله بالرغم من انكفاء البرنامج على شخصيتين تمتاز إحداهما عن الأخرى بالحركة والنمو، من مثل ما نجده في المقطع الشعري **الخامس**.

56- **الأرض تدور**

57-**هذا الفلك القائم يوغل في الظلماء ولكني أنسج امرأة تتحول في**

58- **الصبح إلى كوكب عشب**

59- **أخضر رطب**

60- **فأرى**

61- **وأشك**

62- **ثم أحط يدي على وجهي**

63- **يغشاني النور**

64-**فأسأل أين أنا**

65-**أتكاشف والشمس**

وبالإضافة إلى مبدأ التداخل المقطعي نسجل في النص ظاهرة أخرى تنزع بهذا التداخل إلى هيمنة بنية مقطعية معينة تحتوي تنظيما من البنى المقطعية اللامتجانسة كأن يتضمن السرد الحوار والوصف والتفسير مثلا، ويكون الحوار والوصف -هنا- بمثابة حلقتي الوصل بين بداية الحكي وتفسير أحداثه، انسجاما مع غرض البوح ومفازاته التي يسلكها نص **الصيخان** من خلال تقلبات الذات من السرد إلى الخطاب[2].

---

(1) Adam, les textes, p 37.

(2) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص143.

3 ـ الاتساق النصي وأدواته

يقوم اتساق النص الشعري على كيفية ترابط البنى المقطعية الظاهرة بفضل أدوات ومهيمنات بنوية وأسلوبية تضمن اتساع التركيب في اتجاه نمو الموضوع الرئيس وتشظي جمرته الدلالية، ولتوظيف دعائم السبك والإتساق في القصيدة المختارة يتم التركيب وعلى البنى التالية:

أ ـ بنية التكرار

من المفاهيم الأساسية في معالجة النص الأدبي، فهو وسيلة مهمة لاكتشاف أبعاد الواقعة الأدبية في التداوليات الأدبية، ويمكن أن يتمظهر العنصر المكرر في أشكال مختلفة، فإما أن يكرر الدال مع مدلول واحد، وإما أن يكرر مع مدلول يتحقق من جديد في كل مرة أو يتكرر المدلول الواحد مع دالات مختلفة، مما يؤكد السمة البنوية للتكرار في النصوص(1)، إلا أن دراسة الظاهرة لا تتوقف عند حد رصد تواترها الخطابي بل يعنى المحلل بإبراز أدبية الظاهرة في ضوء جدلية الثابت والمتحول ووظيفتها الخطابية من حيث كونها وسيلة للإفهام والإفصاح والكشف والتأكيد والتقرير والإثبات، ويميز علماء اللسانيات النصية بين التكرار التام والجزئي الذي يقوم على استعمال المختلف للجذر اللساني للمادة المعجمية نفسها ويعد هذا النوع بالذات من أهم الآليات اللسانية التي تحقق الوظيفة الإقناعية في النصوص الحجاجية(2)، بالإضافة إلى تكرار الترادف في مستوى اللفظة أو العبارة، كما يكون التكرار في مستوى البنيات الموزونة بعدد معين(3)، وتجانس الصوائت... فإذا كانت هذه التكرارات ملامح دالة على أدبية النص فإنها من ناحية أخرى بنى تسهم في تناسق المقاطع المتجاورة وتحقيق نصيتها، كما أن التكرار الإيقاعي المتناسق المميز للقصيدة يشيع فيه لمسة عاطفية وجدانية تحققها تكرارات المتوايات

---

(1) M.Frederic, la repetition, etude linguistique, niemayer,1985.

(2) محمد العبد، **النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الحجاج**، ص65.

(3) عبد الحميد هنداوي، **أسلوب التكرار بين الدرس القديم والأسلوبية الحديثة، دراسة نظرية تطبيقية**، صحيفة دار العلوم، كلية دار العلوم، ديسمبر 1999، ص91.

اللفظية والتركيبية مما يجعل لدى المتلقي قدرة على التأويل والتأمل بشكل جد فعال، وهذا ضرب من ضروب الانسجام الوجداني بين النص والمتلقي[1]، ومن شواهد التكرار ما يبرزه الجدول التالي:

التكرار النحوي التوازي	تكرار الجملي/ تكرار صورة	شبه التكرار المرادف	التكرار الجزئي	التكرار التام
40-41	أتكاشف	الباعة-تجار حلم/علم	تشك-الشك	-بلد- بلد (24)
اليوم طويل	والشمس	الليل البلد-	(53-54)	الناس (42-43)
الأرض سعير	(65/ 69)	الوطن البدو	يسترقون لهب72-80	ترى
	اصعد يا (1-	-رعاة	السمع/ (14) مرة	اسمع (3)
	2)	الأرض	اسمع (76-	مرات اصعد(8)
		الهذيان-	78) أناسا/	مرات ابن
		المريض	ناسا (8-9)	الصحراء29-47)
		(55)		الشمس(3) مرات
		اللهب/ النار		ساقك (سطر 3)
		(81/80)		تماسك (3-5) الماء
				(4) يقتلون (8-9)
				كل (14-22)

والممعن بالنظر في الجدول يتبيّن له اختيار النص للتكرار التام بدرجة أولى، ثم التكرار بالترادف و شبهه، أما **التظام** فيمكن تتبع صوره في انتظام الثنائيات التالية: (الجدب/ الخصب)، (الظلماء/ الصبح)، (أرى/ أحط يدي على وجهي)، (الأبيض/ الأسود) (الصاعد/ النازل)، (الماء/ النار)، **(التماسك/ الضعف) وهذه الثنائيات قائمة على علاقتي التضاد والمقابلة بين الصور.**

(1) مصطفى السعدني، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص173 وانظر جميل عبد المجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، ص96.

ب-بنية التوازي:

يقوم التوازي في القصيدة على تشاكل تركيبي بين بنى نحوية، تظهر نوعا من الترابط الدلالي بفضل علاقات دلالية منطقية مثل الترادف والتضاد والتقابل المشهدي، وهذا يضفي على شعرية القصيدة إيقاعا متميزا ينسجم مع غرض الخطاب، وربما كان كل تواز تركيبي في مقطع أو مشهد شعري محققا لتوازن وتوافق بين موضوع النص والسياق الخارجي، ولعل قصيدتنا " **كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟**" تفصح عن بنى متوازية مستهلة بالجملة الفعلية الأولى "اصعد" والتي تتماهى في نظرنا مع النص برمته لتشكل موضوعا يتجلى محموله سائر البنى التركيبية في النص المعطوفة على بعضها البعض بمؤشر عطفي ظاهر تارة هو "**الواو**" ومضمر تارة أخرى يمثله الفصل، ويؤكد الإحصاء في مستوى البنية النصية الظاهرة أن الطلب في القصيدة هو التركيب المعول عليه في الغالب في بناء التوازي سواء ورد مهيمنا أسلوبيا في مقاطع بعينها أو ورد مُنْدَسًّا في بنى إخبارية وصفية، إلى درجة تصير القصيدة كلها إلى طلب صريح، ومن أمثلة ذلك الأسطر: 1، 2، 3، 15، 16، 23، 75، 78، 81، كما تواجه القارئ "جملة من الصور الفارقة ينطلق فيها النَّاصُّ من الوصف إلى السرد، مرتحلا عبر الزمان والمكان مستنكرا أو حالما في لحظة راهنة أو مستقبلة، ثم ما يلبث أن يعود من حيث أتى أول البدء طالبا فعلا معينا من خلال تحققه تتحدد حقائق الأشياء؛ وتثبت وقائع في عالم الناس ومن صور ذلك:

1 - اصعد ياحبة قلبي، اصعد

3 - وتماسك حين ترى

6 - سترى مالا عين رأت ولاأذن سمعت

7 - مالم يوصف في الكتب المنسوخة عن عاشر جد

8 - سترى ناسا يقتتلون على الماء

9 - وأناسا يقتتلون على طرق تفضي بالناس إلى كرسي وزبرجد

14 ـ كل الناس عطاش

15 ـ فاصعد ياجبة قلبي، اصعد

كما يبرز النص ميلا إلى استعمال أدوات النفي مثل لا النافية وليس ولم الجازمة في غير ما موضع، حتى غدا النفي فاعلا في تحقيق إيقاع التوازي بين مركبات المقاطع الشعرية، يمكن تلمس ذلك في الأسطر (06)، (07)، (08)، (10)، كما أن الحديث عن النفي يفيد إلغاء حالات وأوضاع اجتماعية وتثبيت أخرى في إطار جدلية البقاء والعدم، ولعل نظرة الشاعر المتشائمة وحيرته وخيبة أمله كانت أقوى ثباتا وأكثر انسجاما مع دلالة النفي المتعلق الذي عبرت عنه **لا** و **ليس** في النص، وهذا الفهم أكثر انسجاما مع البيئة الموصوفة التي تزدحم بالمتناقضات والنكسات والجرائم في جميع الأصعدة، وهذا ما تكشفه الصورة الفوتوغرافية المثيرة، والقائمة على تقنية الاستباق السردي في المقطع الأول من السطر (1) إلى (13).إن التوازي النسقي الذي تزحم به القصيدة يحكم قبضته على إيقاع النص وموسيقاه الداخلية، فيجعله أكثر انصياعا لسلطة الغنائية. لقد بات التوازي من خلال علاقة الشكل بالدلالة صورة لتضامن التركيب مع الإيقاع إذ كلما تكررت التراكيب وتوافقت، تماثلت بدورها النص وإيقاعاته بشكل متواتر من بدايته إلى خاتمته[1]، وهذا يضفي على الموسيقى توترا يعبر عن تجاذب بين نفسين إحداهما حالمة صاعدة وثانيتهما مضطربة نازلة، فما أشبهها بموجة البحر!!!

لقد تلبست القصيدة شكل **الوصية** متخذة من الطلب عنوانا لها، ومن أفعال التنبيه دعائم تحقق بها تواشج الأبنية المتوازية التي تنكسر إيقاعاتها بتدخل نمط أسلوبي مغاير كتدخل النفي بين الأمر مثل الأسطر16/ 17/ 18/ 19، وربما انسجم هذا الانكسار الإيقاعي مع دلالة الحيرة والتشتت والفوضى التي شحنت بها القصيدة حتى النخاع، ولو شئت لوقفت عند الأسطر:

---

(1) نور الدين بنخود، **اللغة الشعرية في ديوان منصف الوهايبي**، مجلة علامات، مجلد 47، عدد12، ص648.

تقرير	نفي	6
تقرير	نفي	7
تقرير	إثبات	8
تقرير	إثبات	9
تقرير	نفي	10
تقرير	إثبات	11
تقرير	إثبات	12
تقرير	إثبات	13
تقرير	إثبات	14
طلب	أمر	15

ج- أدوات الربط

يبني النص ترابطه النسقي بوساطة أدوات ربط معهودة لعل أهمها استعمالا في القصيدة:

1 ـ حرف الواو، بتواتر54 مرة

2 ـ الضمير، بتواتر32 مرة

3 ـ الفاء، بتواتر12

4 ـ إشارة، بتواتر 08

5 ـ مقارنة، بتواتر2

6 ـ أم بتواتر 02

7 ـ ثم، بتواتر01

د- العلاقات الدلالية والمهيمنات المعجمية

ضمن هذه السياحة الوصفية في قصيدة "**كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟**" يلوح المعجم الشعري في اختياراته اللفظية بكونه معجما خليطا من مفردات متنافرة في حقولها الدلالية كتلك الدالة على الألم، والأسى، والحيرة، والحلم والاسترجاع والحث على العمل والأمل والنقد اللاذع وألفاظ

الطبيعة كالماء والدخان والرمل والصحراء والنار والشمس والكون والفلك والصبح وأشياء الحضارة الإنسانية مثل: الأبراج والسفن والميزان..إلخ، مع المزاوجة بين المجرد والملموس، في تناسق واضح بين عالم الحضور والواقع وعالم الغياب والحلم، هذا و يستثمر معجم النص من الألوان الأخضر والأحمر والأبيض والأسود وما يتركب منهما من رمادية تبعث عن الأسى وتشي به وخيبة رجاء[1] من مثل ما قالته القصيدة في أبياتها:

27 ـ هذي الشمس تناديك وقد خبت حمراء شواظ.

31 ـ وعلي قماش من سندس أخضر بارق./ 59 ـ أخضر رطب.

37 ـ وأرى خيطا..أسود لاأبيض فأصوم./ 72 ـ لهب متحدر مثل الماء، دخان أبيض مثل الثلج ـ الغيم

45 ـ رمادي الوجه.

46 ـ والموت رمادي فاصعد.

كما يبين المسح الشامل للنص بناء الدلالة على علاقة المفارقة والتضاد في كثير من الصور والرموز بالإضافة إلى علاقة الترادف التي عول عليها النص في عملية الوصف والتقرير، ولنا أن نقرأ الأسطر.

10 ـ خيلا ليس لها أعناق مفارقة

11 ـ ينثال ليشرب منه المرضى والمقهورون وأصحاب الفاقة شبه ترادف

20 ـ والكالح والفارح والتارح والجارح والمجروح تضاد صفاتي

هـ ـ الزمن في النص الشعري

استغرق الزمن النصي الحاضر في استشرافه للمستقبل وحتى الماضي لم يفلت من زمام هذا الاحتواء وهذه السيطرة التي عبثت بقداسة الأزمنة في الواقع، إننا نرى تداخلا ملحوظا في قول الشاعر:

73 ـ أطفال قتلوا في آخر حرب، فتيات بثياب الدرس -----ماضي.

---

(1) وخيبة رجاء في بحث الصيخان.

74 ـ يحمن ويسَّاقَطْنَ على زبد من غدر ------------------------حاضر.

75 ـ اصعد ياحبة قلبي، اصعد------------------------------مستقبل.

76 ـ ستلاقي رهطا يسترقون السمع على درجات الكون--- مستقبل.

77 ـ فحادثهم -------------------------------------مستقبل.

79 ـ هذي آخر عتبات الكون الخامل-------------------حاضر.

80 ـ أنت الآن على لهب منها فادخل-------------حاضر/ مستقبل.

84 ـ وادخل في جدل الأشياء---------------------------مستقبل.

85 ـ أنت الآن ترى.------------------------------------حاضر.

و ـ البعد الخطابي وتركيب الصورة

وفي المستوى التداولي يمكن أن نزعم انفراج النص عن حمولة عاطفية وتشخيصة واضحة يعلو فيها صوت الذات على ملابسات الواقع الموصوف، ناهبك عن اعتراف البنى المقطعية النصية في كل استئناف بالبؤرة الدلالية التي يقدم عليها القصيد بأسلوب مباشر، ودليل ذلك الأسطر التالية:

1 ـ **اصعد يا حبة قلبي اصعد.**

19 ـ **اصعد كي تفتح عينك..**

27 ـ **هذي الشمس تناديك وقد خبت حمراء شواظْ فتواطأ معها.**

29 ـ **يأأيتها الشمس خذيني، ابن الصحراء أنا، آت منها.**

32 ـ **همست في أذني الصحرا وأنا في المهد بأن الشمس ستمنحني.**

وفي هذه المباشرة إيحاء بالمبالغة في الوضوح الشعري والتراكمات القصدية، وباصطلاح منظِّري **نظرية التلقي**[(1)] يكشف **أفق التوقع** عن خطابية عالية النغمة يؤشر لها فعل الطلب بصيغة الأمر المتمحض إلى الحث والدعوة

(1) أحمد أبو الحسن، **نظرية التلقي في النقد العربي الحديث**، إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب، الرباط، 1993، ص26 وما بعدها.

إلى العمل والحركة الصاعدة الذي عد مهيمنا أسلوبيا ومحددا لوجهة النص الشعري في المستوى التداولي دونما نشاز عن تخوم التجربة الواقعية وسلطة النحو الباسطة ذراعيها على نسقية النص وتكوينه.فإذا انتقلنا إلى **تركيب الصورة** لاحظنا منذ البدء النزعة إلى تشويش اتجاه الرسالة الشعرية، غير آبهة بإفهام المتلقي، متعدية لحدود التركيب المجازي الكلاسيكي الذي أضحى منهكا للقوى في الحداثة الإبداعية العربية، يقول الصيخان:

45 ـ والنسوة إذ يَتَوَالَدْنَ وما ينجبن.

48 ـ رعاة الأرض على ظهرك يرعون.

51 ـ والنازل في الرمل، المرتحل على زلزلة في القلب، المتدثر بالرغبات الأولى.

إن هذا التنافر الدلالي بين مكونات الصورالأولى والثانية والثالثة له السمة التأشيرية لها في ذهن المتلقي لما فيها من **فاعلية' وغربة وأمل وعدمية عابثة بجدوى الأشياء**، والواقع أن الشاعر ينزع إلى بناء الصورة من عناصر متضادة أو متنافرة تفارق في تشكيلها المألوف متساوقة مع خصوصية التجربة الشعرية في اختيارها المسالك الصعبة والمثيرة، كما أن تسييق العناصر المعجمية المكونة للصورة الفنية يفضي إلى هيمنة الألفاظ الطبيعية من حيث هي معادلات تعبيرية عن لحظات شعرية تأخذ موقعها من **جغرافية** القصيدة" **كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟**" مثل: الصحراء، الخيل، السيف، البدو، الرعاة، المرتحل، النازل، الرمل، الماء، على أن الشاعر يغازل بتوسله هذه الألفاظ البسيطة المعبرة عن أشياء الوجود **أفقها التجريدي في** إحالتها على التأمل والاستكشاف، ومعانقة الوطن، نلمح ذلك -مثلا- في دلالة الماء على الرغبة في الحياة والتعلق بها في قوله:

4 ـ ووجهك ينفح بالماء إذا ما أصبح بين الماء وبينك قافلة من نوق.

ودلالة الخيول مقطوعة الأعناق والسيوف معدمة الأغماد على شراسة الصراع البشري من أجل المادة والسلطة.

10 ـ سترى خيلا ليس لها أعناق، وسيوفا ليس لها أغماد، ودماء.

وهي ألفاظ على بساطتها تحيل إلى صورة الذات العربية الصاعدة من ظلام تخلفها وقساوة صحرائها إلى القمة وضوء الشمس في عليائها، لذا يوظف الشاعر جزئيات الضوء وعناصره الموضوعية والنفسية والحلمية في الصورة البارقة ذات الجمل القصيرة والفضاءات البعيدة ذات الصوت المتعدد بين الأنا والأنت على حد وصف **غالية خوجة**[1]، كما أن استقراء البنية التكوينية للقصيدة يكشف عن نزعة للمزج بين الأبيات المقفاة بنفس القافية والشكل التفعيلي وشعر النثر، من مثل ما ورد في أبيات مختلفة منها: 7/ 9 و 2/ 5، 15/ 16 و 19/ 20 و 20/ 21 و27/ . . 29.إلخ، والمقطوعة **الخامسة** أنموذجا لقصيدة النّثر، وربما عكست هذه المؤاخاة الإيقاعية بين نماذج مختلفة للقالب الشعري الصراع بين القديم والحديث والبداوة والحضارة والتمسك بالماضي والرغبة في التعبير والانطلاق باعتباره معادلا موضوعيا للفكرة المركزية التي يقوم عليها الخطاب في القصيدة المختارة؛ **الصعود إلى الشمس**، والتجارب في الصعود والانفلات من رابطة الأرض المثقلة **بآثار الرمل الأصفر، نحو الأمل الأخضر!**

ز ـ البعد التداولي للاستفهام في النص الشعري

يعد الاستفهام من الأفعال الطلبية التي تعني طلب فهم شيء ما، وله أغراض خطابية متعددة لعل أبرزها في التداول التنبيه والإفهام والإنكار والإستغراب والحيرة والتهكم، وربما جاء الاستفهام في قالب نفي أو ظرف أو حالية. . .إلخ[2]، وبتتبعنا لحضوره في القصيد بان ارتباطه بدلالة التعجيز والبحث عن المستحيل في قول **الصيخان**:

45 ـ من يفتي في أودية متشاجرة

46 ـ من يمشي، من يتبختر.

ودلالته على الحيرة في:

(1) غالية خوجة، **تجليات المَحْو، الحداثة والشعر**، مجلة علامات، 52 / 13، ص349.

(2) المرادي، **الجنى الداني**، ص30 وما بعدها.

64 ـ فأسأل: أين أنا

ومن الناحية النحوية يمكن تنميط التركيب الاستفهامي الذي يستفهم بالأداة **أين** في المثال السابق.

أ ـ (أين) أداة (اسم) الاستفهام + المستفهم عنه (المكان) ---- مبتدأ (م) خبر (ع)

استفهام عن المصير والوجود	الحيرة والضياع والغربة	مبدأ	أين

أما توظيف الأداة **مَنْ** فغايته طلب التعرف على هوية الفاعل العاقل لأفعال هي غاية في الصعوبة والتحدي.

4 ـ الانسجام النصي:

يقوم تمعين هذا المستوي من خلال رصد حركة المعنى في المكونات التالية:

1 ـ 4 ـ المكون الدلالي المرجعي

ربما كان بإمكاننا تأطير هذه القصيدة ببعد دلالي مرجعي بفضل بنيتها الدلالية الكبرى: **كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟**، والتي تكشف عن نمو واستمرارية الموضوع المركزي في النص الشعري منذ البدء من خلال تلاحم أجزائه في مستوى الشكل الدلالي فكل بنية دلالية صغرى تسلمك إلى مشابهتها (علاقة المقاطع السِّتِّ ببعضها) بعلاقة دلالية معينة، مكونة في الأخير الموضوعة المركزية، وهذا ما يعطينا انطباعا بأن النص الشعري بخاصة والنص بعامة وحدة دلالية بالدرجة الأولى[1]، لقد صاغ الشاعر "**عبد الله الصيخان**" موضوعه في قالب **تخييلي** بالرغم من الحضور الكثيف للمقاطع السردية والأمرية، إن هذا القالب التخييلي من حيث هو أسلوب لوصف الأحوال بالتداعي يتناسب مع سؤال الكيف الذي بنى عليه الشاعر عنوان قصيدته، كما أن تداعي الأخيلة في ارتباطها بالذاكرة والحلم واللاشعور هو أفضل نمط

(1) فولفجانج هاينه من وديتر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ص38.

تتجمع بوساطته الصور القديمة المشتركة للذاكرة الإنسانية مشكلة ما يعرف **بالنماذج العليا**[1]، والتي حاول النص تمريرها إلى القارئ باستدعاء العلامات التالية: التماسك -الصعود -الكتب المنسوخة، الكرسي والزبرجد - المظاليم - حادثهم -الصلاة -جدل الأشياء- الرؤية، المرأة، فهذا النص يبين جدلية الوجود الإنساني القائم على الصراع والحوار والاختلاف والطموح والسلطة، والمال، والعنف والإيديولوجيا والمقدس والمحرم، إنها علامات تختزل العلاقة بين الحاضر والغائب والفضيلة والرذيلة والخير والشر والمقدس والمدنس في نهاية المطاف، ولنا أن نتساءل بعد هذا التَّشبيق المرجعي كيف حقق النص الشعري انسجامه بوصفه وحدة دلالية كبرى، وللإجابة عن هذا السؤال المشروع لابد من توصيف الأنساق التالية:

أ. الإحالة

تمثل الإحالة في اللسانيات العلاقة الدلالية التي تربط العناصر اللسانية ببعضها في المستوى التركيبي وهي أيضا شكل من أشكال **التكرار النحوي** بما يصلح أن يستبدل به كالضمائر مثلا[2]، وربما مكننا الإحصاء من التعرف على الإحالة وعناصرها في بنية القصيدة، إذ بان لنا اعتماد النص لضمير المخاطب (أنت/ كاف الخطاب) وبدرجة أقل ضمير المتكلم (أنا). حوار الذات مع الآخر (الشاعر ابن الصحراء)

لقد أثبت المسح فائدة "الأداة الإحالية" متمثلة في ضمير المخاطَب من خلال تكرار إسناد الخطاب إليه من بداية النص إلى منتهاه في النمو الموضوعاتي للقصيد، وتماسكه، وقد أحالت الضمائر على ذات مركزية هي ابن الصحراء/ العربي، ولهذه الإحالة وظيفة برهانية في أنها تحدد وجهة الخطاب والفعل الكلامي المنجز والمهيمن وهوالدعوة **إلى الإرتقاء المادي والمعنوي** بالإضافة إلى إحالتها على المتلفظ **الشاعر**.

(1) أسعد زروق، **موسوعة علم النفس**، ط2، بيروت 1979، ص32 وعمر أوكان، **اللغة والخطاب**، ص50.

(2) Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, p36.

ب- التتابع الموضوعي

ميز الفكر اللساني المعاصر بين ثلاثة أنماط للنمو الموضوعي؛ أما أولها فهو الخطي بداية من أول كلمة في السطر الأول وما تتضمنه من دعوة إلى الصعود والارتقاء ووصولا إلى منتهى القصيد في كلمة ترى من السطر السابع والثمانين وما تشي به من دلالة على الحقيقة والمعرفة المتجردة وهما عماد الارتقاء والحداثة التي يمكن عدها هنا معادلا لفحوى الخطاب كله، وأما ثانيها فيقوم على نمو موضوع قار في جهة واحدة، بينما يقوم النوع الثالث على تعدد اتجاهات السيرورة الموضعية عن طريق التفريع، وهو ما يعرف بالموضوع المتشظي(1)، وقد سلك الشاعر هذا النموذج في رأينا للإجابة عن سؤال وجودي يمثل عصب القصيد ونواتها المركزية، ويتجلى ذلك في تعدد الموضوعات الممثَّلَةِ بأبنية دلالية صغرى تتقاطع جميعا في موضوعة الصعود إلى الشمس، والتي يمكن تشبيهها بدينامو حراري من طبيعة نصية، أما التيمة الجامعة فهي الصعود إلى الشمس/ الارتقاء الحضاري المستهل ثم تشظت وفق التسلسل التيماتي التالي:

- **مخاطر الارتقاء ومزالق الصعود إلى القمة**
- **الصعود مغارم ومغانم**
- **الإنسان بين حلم الصعود ومأساة الواقع**
- **الحقوق الإنسانية**
- **الارتقاء العربي مسؤولية حضارية وإنسانية**
- **معرفة الحقيقة سر الخليقة ومفتاح الوجود**

ج -النظائر:

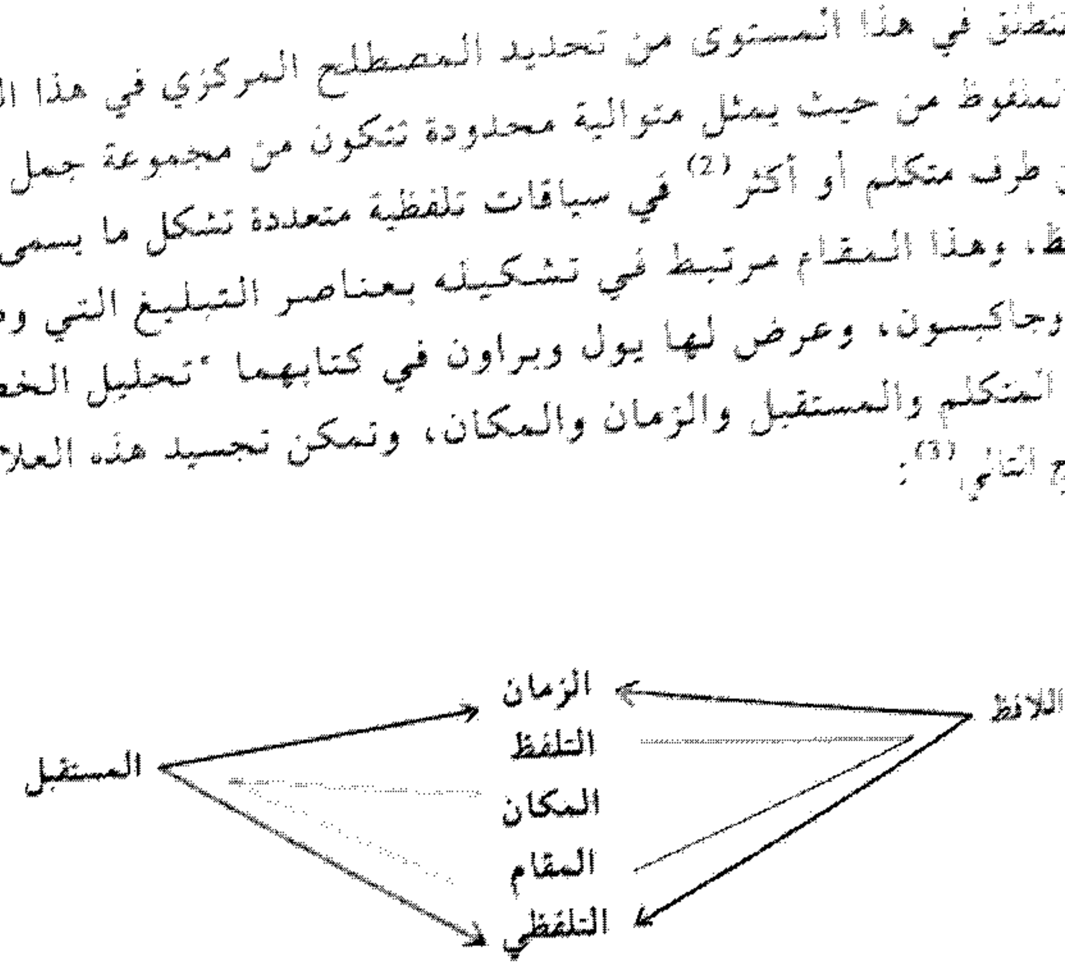
يعالج هذا المفهوم الوحدات المتناظرة التي تظهر نوعا من اللاتوافق النصي السياقي ممايز بك القارئ في مستوى الفهم فلا يدرك العلاقة بين اللفظات التالية والسياق النظير الذي يمثله الشخص الموصوف أو الموجه إليه

(1) Maigueneau, élements pour le texte litteraire, p157.

بخطاب "ابن الصحراء" والذي عمد الشاعر إلى إنزاله منزلة عالية سامقة فوق الشمس في علياتها بالرغم من ذلك التناقض الاتجاهي فالصحراء تشي بنزولها إلى أسفل بوصفها جزءًا من الأرض والشمس تشي بالصعود إلى الأعلى بكونها جزء من السماء"(1) إلا أن غرض الخطاب كامل بين المتناظرين في ربط الذات بالمكان الذي تسمو إليه، وليس هذا المكان المتخيل إلا قيمة مجردة.

2 ـ 4 ـ المكوّن التّلفُّظي

ننطلق في هذا المستوى من تحديد المصطلح المركزي في هذا المكون وهو الملفوظ من حيث يمثل متوالية محدودة تتكون من مجموعة جمل متلفظ بها من طرف متكلم أو أكثر(2) في سياقات تلفظية متعددة تشكل ما يسمى **بمقام التلفظ**، وهذا المقام مرتبط في تشكيله بعناصر التبليغ التي وصفها رومان جاكبسون، وعرض لها يول وبراون في كتابهما "تحليل الخطاب" وهي: المتكلم والمستقبل والزمان والمكان، ويمكن تجسيد هذه العلاقة في النموذج التالي(3):



ولنا أن نطرح جملة من الأسئلة حول طبيعة الشكل النصي وقائله والمتلقي والزمن والمكان والنظام التواصلي لنعيد بناء مقام تلفظي خاص بهذه القصيدة

(1) Adam, les textes (types et prototipes,p25.

(2) Dubois, dictionnaire de linguistique,p180.

(3) Maingueneau,les termes de l'analyse du discours,p22.

تمثله العناصر الاتصالية اللسانية المتشابكة في رحم القصيدة أين تتحد السياقات المختلفة مع المضمون النصي مكونة عالم النص[1]، وسيكون هذا ممكنا من خلال تحديد أنواع المقام التالية:

أ - السياق التاريخي

إن هذا النوع يمثل جملة العوامل التاريخية المرافقة لإنتاج القصيدة، والتي يمكن عدُّها نصوصا مصاحبة(paratexte)، وهذه القصيدة الحديثة من ديوان الشاعر السعودي عبد الله الصيخان "هواجس في طقس الوطن" الصادر سنة 1988، وهذا التاريخ يعبر عند حداثة التجربة الشعرية السعودية وتجذر القول الشعري عند هذا الشاعر في التجربة الشعرية السعودية المعاصرة، وتنزيل الخطاب الشعري في سياقه التاريخي يقتضي أن يشار إلى أن الصيخان من جيل التجديد النازع إلى الرومانسية[2].

ب -السياق النفسي

تقوم مؤشرات مقالية عدة في هذا النص بوظيفة وصف النفس الشاعرة التي تتمتع برهافة حس ومقدرة متميزة في استبطان النفس البشرية، والإبحار في عالم الخيال والتجريد، كما يحيلنا النص إلى بعض الصفات من خلال تأشيره بملفوظات معينة على الضعف والقلق والحيرة والتفكير التأملي والسياحة الفكرية والتمرد والرغبة الدفينة في التحرر والانطلاق والتجديد، والحنين إلى الوطن، والاحساس بالغبن والتعلق بالتراث، والرغبة في اكتناه المجهول، واحترام الآخر من الجنسين.

ج - السياق الاجتماعي

يفيد السياق الاجتماعي علاوة على تنزيل النص الأدبي في سياق

(1) قاسم مومني، **في قراءة النص**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار فارس، الأردن، ط، 1999، ص20.

(2) سهام حسين القحطاني، **قصيدة النثر في الشعر السعودي**، علامات، 52/ 13، ص416، ومعلوم أن الشاعر من مواليد تبوك سنة 1956، درس في مجال الزراعة، وعمل بالصحافة فترة، وله إسهامات شعرية جديرة بالقراءة.

لنصوص الحداثية التعرف على راهنية العصر وتحدياته الحضارية، ويحاول النص الشعري الموصوف كغيره من النصوص الأدبية وصف المظاهر والأحوال الاجتماعية وأنماط العلاقات المنظمة للحياة الإنسانية في البلاد العربية، والموقف من الآخر، وحرية التفكير والإبداع، والدعوة إلى التحرر من السيطرة والاستغلال، والدعوة إلى الأخذ بزمام الحضارة في كبرى تجلياتها، وهي المعرفة سر إثبات الوجود **(فأنت الآن ترى)**، هذا بالإضافة إلى أن هذه القصيدة موجهة للقارئ العربي الذي يتذوق الأدب والشعر منه خاصة بل إلى المتذوق المفكر والفاعل في واقعه الاجتماعي، ولعل مؤشري الرمز والتخييل فيها هما الحجتان اللتان تبني عليهما هذا التخصيص، بخلاف كثير من القصائد الأخرى التي تنزع منزعا خطابيا مباشرا يؤكد توجهها لعامة المتلقين والقراء، كما يمكن تأكيد القيمة الاجتماعية للرسالة النصية من خلال لحواها الذي يبرز في الوعد الحتمي بالتحرر والانطلاق من ربقة الخنوع إلى عالم مملوء بالكبرياء والاعتزاز الذي نلمسه في صورة الطاووس المزهو بنفسه. إنها النبوة الصادقة والمعجزة المنتظرة فمصير الإنسان العربي تتاح لهذه الحتمية التاريخية والحضارية، وله أن يكون نبيا مخلصا للآخرين من هموم البؤس الاجتماعي بكل صوره التي تكبح جماح التحرر والتفكير والإبداع، لقد غدت الحياة العربية عيشة ضنكا تنوء بثقل أرزائها النفوس المتجلدة والخيل المتحمحمة التي ترغب أن تكون موضع رهان وصورة للزينة بل أداة لتقويض أركان الشر.

4- فضاء المناصصة

ننطلق بدءاً من أن هذا النص يقيم علاقة حوارية مع نصوص أخرى يستحضرها ذهن القارئ في العملية التأويلية، وهذه العلاقة أشبه ما تكون بعملية التحويل أو التشرب لعدة نصوص يضطلع بعملية الاحتواء، وهذا النص المركزي الذي يختزل مضامينها في مضمونه الكلي[1]، ويمعن الجدول التالي

---

(1) نصري بشير، **مفهوم التناص بين الأصل والامتداد**، الفكر العربي المعاصر، العدد 60-61، بيروت، 1989، ص93.

آفاق هذه المناصصة التي تعبر عن انسجام النص مع عالمه، في ضوء تقاطعات بينه وبين عوالم نصية أخرى يهيمن عليها البعد التراثي الديني:

التناص مع التراث الديني	
المعراج النبوي -رفع المسيح ﴿وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ﴾ [القصص: 23] ﴿حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلْخَيْطُ ٱلْأَبْيَضُ مِنَ ٱلْخَيْطِ ٱلْأَسْوَدِ﴾ [البقرة: 187]	اصعد سترى ناسا يقتتلون على الماء وأرى خيطا أبيض لا أسود فأصوم ستلاقي رهطا يسترقون السمع على درجات الكون تقاطع المقطع الأخير مع الفناء والتجلي عند الصوفية

هذا وتمارس القصيدة **مناصصة** وحوارا ذا قيمة **أسطورية** مع صورة مشهدية ملحمية وجودية بطلها (ابن الصحراء) الذي يخوض تجربة فريدة في عالم الحلم مع رغبة جامحة في تحويل الحلم إلى حقيقة إذ لم يبق بينه وبين الشمس إلا عتبات ومرمى حجر، وهاهو يرى بعيون الحقيقة المجردة سفالا وأبراجا وبقايا ضحايا لحروب بشرية مدمرة هي علامات على ظلم البشر لبعضهم، فما أشبه معراج ابن الصحراء بالمعراج النبوي وما أشبه ما رآه بما وجده ابن القارح في رسالة الغفران، وإنها لمشاهد مدينة للذات الإنسانية أمام عدالة الشمس، وها هو **ابن الصحراء** يحادث في معراجه من لقيهم من جن يسترقون السمع على درجات الكون، وهم يطلبون منه ضرورة الدخول في جدل الأشياء لتحقيق الوجود والكينونة الكبرى.

هـ- القصيدة وتعدد الأصوات

إن نغمة الصوت الواحد والمتفرد طغت على النص منذ البدء لتنبئ عن هيمنة مطلقة لضمير الأنا، صوت المتكلم الناص الذي يقصي المخاطب من خلال الهيمنة على فكره وسلوكه ومنطقه، فيتقمصه فإذا هو إياه، وهذا ما نعده توجيها للخطاب بالرغم من ظهوره في شكل مونولوجي يحمل المؤشرات الأسلوبية كالاستفهام والنفي والنداء في إيحاء من النص بوجود حركة درامية فاعلة[1] متشتتة في الرؤى، تتخذ من ثنائية الضمير (الأنا/ المخاطب) أداة لها لتحقيق تداولية النص، إنّ استثمار الحوار الداخلي الحالم، والناطق بصوت

(1) نظرية التلقي، ص109.

واحد ينحسر معه صوت المخاطب أشبه ما يكون بحوار الصم، أو الحوار في مكان يعج بالضوضاء والضجيج، فكأن المتكلم يحدث نفسه، وكأن الأنا تماهى مع الآخر في ذات واحدة تتقمصهما معا[1]، ويمكن رصد هذه الثنائية المتوحدة في المقطوعة الثانية:

14 ـ كل الناس عطاش

15 ـ فاصعد ياحبة قلبي، اصعد

16 ـ وتوسد صوتي حين أناديك لتصعد

17 ـ اخترتك أنت

18 ـ لست الظاهر بينهمو، ولست السافر

19 ـ اصعد كي تفتح عينيك على الصالح والطالح والفالح

20 ـ والكالح والفارح

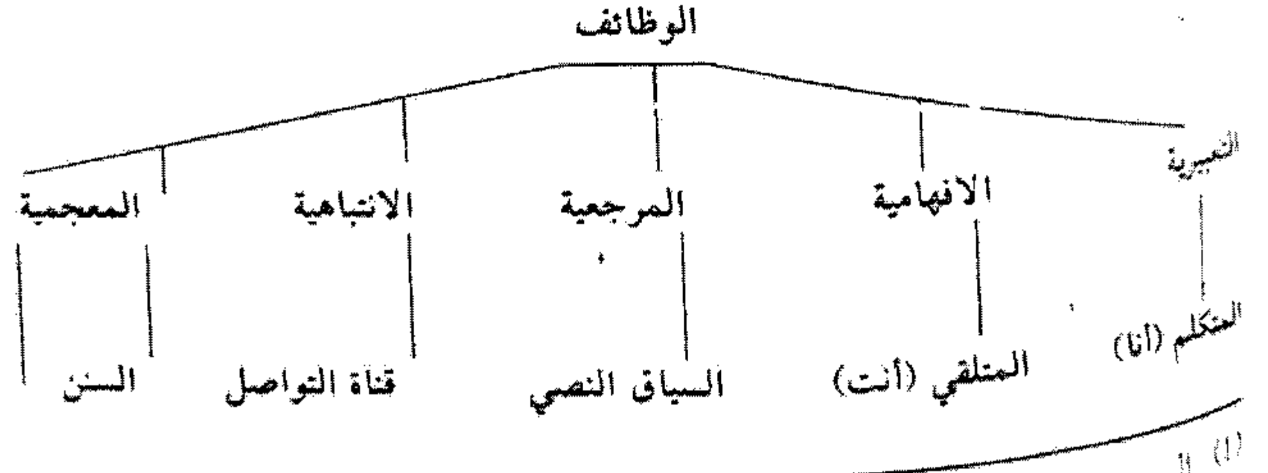
21 ـ والنارح والجارح والمجروح

22 ـ كل الأرض جروح

و ـ وظائف الخطاب في القصيدة

ربما أمكن اختزال هذه الوظائف في تعالقها بالبنية اللسانية للقصيدة في المخطط التالي:

الخطاب الشعري (كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس)



(1) المرجع نفسه، ص109 بتصرف.

فبالنسبة إلى المتكلم فإننا نعاين التعبير عن الأمل المراود والذكرى المفزعة وانتظار الغد الواعد، أما المخاطب فيتجلى تأثره بالرسالة في تغيير سلوكه وفكره باتجاه الارتقاء والحداثة الفاعلة في السياق الاجتماعي.

ز- البنية الإيقاعية للقصيدة

إن أبرز ما يميز النص في المستوى الإيقاعي التداخل والخلط الصريح في تفعيلات الأبحر، فالقصيدة **كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس**؟ مقامة على فعلن، وهو جائز في المتدارك ثم يخرج إلى تفعيلة فعولن من المتقارب، ثم يعود إلى فعلن، ويذهب **كمال أبو ذيب** إلى أن هذه الظاهرة القائمة على الإزدواج في التفعيلة من ميزات الإيقاع الشعري في النص الحداثي، وقد وردت تفعيلة المتقارب فعولن بعد توظيف تفعيلة المتدارك (فاعلن/ فعلن)، ولعل في هذا التوسيع الإيقاعي غرضا ديناميكيا في كسر رتابته الثابتة التي تغرضها التفعيلة الموحدة، كما أن التنويع بين تفعيلات البحور ينسجم مع تلون الموقف الشعري بحالات شعورية متعددة[1].

بعد هذه الجولة النصية البارقة يمكن تمعين التجربة الشعرية عند الصيخان في ضوء هذه القصيدة النموذجية من خلال الزعم بداءة أنها تجربة واعدة في الشعر العربي بعامة لاختصاصها بالملامح الفنية التالية:

1 ـ العناية بالمشهد اليومي ومفارقاته المتوازية وبعده المادي الحسي.

2 ـ بناء البعد الرمزي في النص على عملية الاستبدال الدلالي بين الوحدات المعجمية المتفارقة سياقيا.

3 ـ تنويع الإيقاع والتفعلية، وتداخل الأنواع الشعرية شعر التفعيلة، قصيدة، النثر، الشعر المقفى.

4 ـ اعتماد التصوير الفوتوغرافي بما يقدمه من تفصيلات وجزئيات دالة على تشابك الواقعة الاجتماعية.

5 ـ الغنائية المفرطة، وهيمنة الذات في حوارها مع الآخر (الروح الرومانسية).

---

(1) كمال أبو ذيب، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، ص 94 و 95.

6. غلبة تيمتي الحياة الأصيلة والحرية بكل رموزهما من فضاء، سماء، شمس، صحراء، لغة....

7. النغمة المتماوجة تعلو مرة وتنخفض مرة أخرى انسجاما مع قصد الخطاب.

ثالثا: البناء والدلالة في قصيدة:"تعالي لنرسم قوس قزح" لسميح القاسم

توطئة

تتنزل هذه الدراسة في سياق تحليل النصوص الإبداعية من منظور لساني يتوخى تفكيك العناصر البنوية و الدلائلية والجمالية والسياقية التي تجعل من العمل المنجز إبداعا أدبيا تتراءى فيه الشعرية بكل مقوماتها التركيبية والأسلوبية والدلالية والإيقاعية، وقد وقع الاختيار على مدونة لشاعر عربي عني بتشريح الحال العربية في تعاملها مع القضايا المصيرية كالوحدة والعدالة والأمن والحرية...، ولعل أهم موضوع شغف برصد صوره القضية الفلسطينية التي أصبحت جرحا لا يندمل في جنب العالم العربي، إنه الشاعر **سميح القاسم**، والذي اخترنا من مجمل إبداعاته الشعرية نص **تعالي لنرسم معا قوس قزح** محاولين رصد خصائص التشكيل اللساني بالاستعانة ببعض الأدوات المنهجية التي تتيحها مناهج النقد المعاصرة.

1- دلالة العنوان

قبل الشروع في دراسة عنوان القصيدة سميائيا رأينا أنه من الواجب أن نورد بعض التعريفات التي تناولت العنوان وتحدثت عن أهميته وعن ضرورة وجوده في أي نص من النصوص.ولنبدأ بتعريف محمد فكري الجزار في قوله: "العنوان ليس مجرد حلية لفظية تزين النص.إنما هو أول جملة نقرأ فيه، فتركيبه يكشف لنا عن سر النص أو يمهد لنا الطريق لاكتشافه إذ أن البنية اللغوية تحيل بالضرورة إلى شيء ما، إن العنوان باعتباره قصدا للمرسل يؤسس أولا لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما، أو سيكولوجيا، ثانيا لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب بل بمقاصد المرسل في عمله أيضا، والعنوان يدل بمظهره اللغوي من الصوت إلى الدلالة على وضعية لغوية شديدة

الافتقار، إذ لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا، وغالبا ما يكون كلمة أو شبه جملة وبالرغم من هذا الافتقار اللغوي، فإنه ينجح في إقامة اتصال نوعي بين المرسل والمستقبل"[1]، ويلح **عبد الملك مرتاض** على ضرورة أن يكون العنوان صورة عاكسة لما يحويه النص حاملا في طياته الفكرة الجوهرية التي تُبنى عليها فأي عنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة كل عالم النص المعقد الشاسع الأطرف[2]. أما **جميل حمداوي** فيعطي للعنوان أهمية كبرى، ويعده من أهم عناصر القراءة إذ إن العنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجي لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها، ومنطوقاتها الدلالية و مقاصدها التداولية. إن العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية[3]، وبالتالي تتأكد وظيفية العنوان في البحث السيميولوجي، وفي كشف خبايا النص ومدلولاته، كما تسند له وظيفتان، أولاهما وظيفة الاحتواء لمدلول النص، وثانيهما وظيفة التناص مع عناوين أخرى. وعنوان هذا النص مقسم إلى أربع وحدات هي. تعالي / لنرسم / معا / قوس قزح.لكن ماذا يقصد الشاعر بهذا العنوان المركب في جملة فعلية طلبية؟ تعالي لنرسم معا قوس قزح؟.لعل الإجابة عن هذا السؤال المهم الذي يؤشر لفعل الدلالة النصية تتطلب البدء بمخابرة دلالات الألفاظ المفردة أولا، ثم البحث في تشكلها النحوي فقد بدأ الشاعر قصيدته بفعل، ولم يبدأ باسم لأنّ من مميزات الأفعال الحركة وعدم الاستقرار، وهذا ما يؤكد توتر الحالة النفسية لشاعر الأرض المحتلة" **سميح القاسم**"، كما نلمس في الوحدة نفسها(تعالي) معنى آخر، وهو طلب الحرية، إذ يدعى الوطن إلى التحرر والحركية وعدم الاستقرار على الحال الواحد. ولعل القارئ عند مواجهته لأول لفظة من عنوان القصيدة يتبين له أنها عبارة عن فعل

(1) محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص21.

(2) عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص277.

(3) جميل حمداوي، **السيموطيقة والعنونة**، ص98.

أمر يخاطب فيها الأنثى لا الذكر والسبب في ذلك يرجع لأن الأنثى التي تمثل مصدر الثقة والحنان، بل وجود الإنسان ذاته.أما فعل الرسم فيؤشر الرسم إلى صورة البداية الأولى فقد سبق الرسم الكتابة في عمر الإنسان الطبيعي والحضاري فالطفل يبدأ حياته التعبيرية بخربشات يرى فيها متعة الجمال الكوني، ثم يطور كتابته من التصوير إلى الكتابة الأبجدية، في إيحائية بالانتقال من البراءة والوداعة والجمال إلى عالم مليء بالذنوب والخطايا، تكون الكتابة عادة شعارا وأداة منفذة لذلك، أما لفظة المعية (معا) فالخطاب موجه للأنثى / الوطن، ومن أجل الاتحاد والاشتراك في العمل يتعايش الناس في أمن وأمان، إن لفظة معا تستحيل إلى أيقون يجسد حضور الوحدة والتآخي. أما صورة قوس قزح التي تعكس جمال الطبيعة في تجربة الشاعر ظاهرة فتمثل عودة الحياة للكون بعد انتهاء نزول المطر و إشراق الشمس في أبهى طلعة لها على الأرجاء، مع إحالة على تعدد صور الجمال بتعدد ألوان قوس قزح. لقد وظف شعار قوس قزح ليكون قناعا استعاريا تتماهى من خلاله فكرة تعدد الديانات، وتعدد الثقافات، وتعدد الأفكار، وهذه التعددية اللونية من صفات قوس قزح فالأبيض، والأسود، والأصفر، والأخضر، وكل لون منه يقابل لونا آخر في الحياة، كما يشف تعدد الأوان المتضادة تلك المواقف المتعرضة والأحاديث الرنانة التي تتجمل بنصر الوطن في الظاهر فقط. ويبقى العنوان دائما قراءة مقترحة للقارئ.

2- البنية المقطعية

ينهض النص على موضوعة رئيسة تختزل فعل الاستئصال، فقد عمد العدو إلى اقتلاع جذور صاحب الأرض؛ وفي سبيل ذلك مارس كل أشكال القمع والظلم والاضطهاد، واستعمل شتى الوسائل اللاإنسانية من قتل وترهيب ونفي وتهجير. وفي هذا السياق يقف النص ومن ورائه الشاعر ليكون لسان قومه، مشحونا بآلامهم وأحزانهم وأحلامهم، ومدافعا عن تراثهم وأصالتهم، راسما في ذلك الفضاء صورة للوطن الجريح بكلمات أشد رسوخا في الأرض، وأعظم شموخا في السماء، ويتألف النص من مقاطع تشكل وحدات شعرية ذات كثافة دلالية تتواصل في إيقاع متفجر في شكل درامي يتميز ببنية بالغة

التحديد في تنظيمها المقطعي، مؤلفة من مقاطع أربعة ولازمتين، أما المقطع الأول فيبدأ من السطر الأول، وينتهي بالسطر الثاني والعشرين [1-22]. وموضوعته الأساسية النزول، وعبرها تصف الذات حالها في الماضي الذي امتدت أحداثه فيها ليصبح جزاء من وجودها المادي والنفسي، هذا الماضي المشحون بالآلام والحزن والأسى، وهذه الحالة المزرية التي عبر عليها الشعر بقوله:

صارخا في وجه أحزاني القديمة
أحرقيني، أحرقيني..لأضيء
لم أكن وحدي
ووحدي كنت، في العتمة وحدي
راكعا..أبكي، أصلّي، أتطهّر
واستوى المارق والقديس
في الجرح الجديد
واستوى المارق والقديس

ترسم لنا هذه اللوحة حالة الذات الخانعة والمتبتلة طالبة النجاة، والتحرر، لتتميز عن صورة المارق الذي تلبس أيضا بصورة القديس، وتباكى فأبكى، وجعل الناس حيارى فأينا منهما الصادق؟ ويزداد تأثره الكبير حين يستخدم لفظة ناي مكسر، التي توحي بانكسار الذات، كما استعمل التكرار في كلمات: استوى المارق والقديس، والتي جاءت للتأكيد على المساواة بين المؤمن والكافر في أعراف البشر العبثية، مما يوحي باهتزاز اليقينيات. وأما المقطع الثاني فيبدأ من السطر الثالث والعشرين إلى الخمسين، ويتضمن فكرة رئيسية يمؤشر لها السؤال من تكونين؟ وهنا يتساءل الشاعر عن هوية الشخص الذي يحاوره هل هي أنثى، أخ، وطن، أم...إن هذا السؤال يحمل بين ضلوعه خوف الرجل من المرأة من جهة، حتى إذا ما جاءته الإجابات، تغير في مواقفه فأصبح مدافعا عن عرضها وشرفها الذي إن انتهك. بينما يبدأ المقطع الثالث من البيت الخامس والخمسين، وينتهي بالسطر الثامن والستين، ليحدد مواقف

وإجابات لأسئلة مبهمة في زمن الهزيمة، فقد أقام حوار بين الذات الشاعرة والأنثى الرمز، مبني على سؤال وجواب يبحث فيه عن الحقيقة المجهولة التي تقرر مصير القضية، والتي كانت رهينة التخاذل:

من أي قرار
صوتك المشحون حزنا وغضب
قلت يا حبي، من زحف التتار
وانكسارات العرب!
قلت لي: في أي أرض حجرية
بذرتك الريح من عشرين عام
قلت: في ظل دواليك السبية
وعلى أنقاض أبراج الحمام!
قلت: في صوتك نار وثنية
قلت: حتى تلد الريح الغمام
جعلوا جرحي دواة، ولذا،
فأنا أكتب شعري بشظية
وأغني للسلام!

لقد عبر هذا المقطع بصراحة عن مواقف الخذلان وفضيحة الهزائم المتكررة، بل ما زاد الطين بلة تواطؤ البعض مع العدو لإفشال روح المقاومة وذلك بوصف تلك الأعمال الفدائية أعمالا إرهابية يجب محاربتها، وقد كانوا لا يعرفون سوى اعتلاء منابر الخطابة ورفع الشعارات البالية التي تتغنى بالوحدة والاتحاد، وكانوا يتسترون وراء أقنعة زائفة خدعوا بها الناس، فهل كانت ضريبة الوطن المسلوب صراخا وندبا صارخا، أم لافتة حماسة معلقة أم نداءا واسترحاما، وذلك ما جسده سميح بقوله:

جعلوا جرحي دواة، ولذا
فأنا أكتب شعري بشظية

وأغني للسلام!.

يبدأ المقطع الرابع بالسطر التاسع والستين وينتهي عند الواحد والتسعين، متمحورا حول فكرة هي راهن الذات، ويوظف النص للتعبير عن هذه الحال مشاهد يجمعها الشعور الحاد بالسخط المتراكم حيال الواقع العربي الراهن متمثلة في قوله:

مثل طفلين غريبين، بكينا
الحمام الزاجل الناطر في الأقفاص، يبكي..
والحمام الزاجل العائد في الأقفاص
...يبكي
ارفعي عينيك!
أحزان الهزيمة.

وبالرغم من خيبة الأمل تلك إلا أن الأمل في مستقبل أفضل مازال قائماً من خلال الاستمرار قدما لتحقيق النصر:

ارفعي عينيك، فالأم الرحيمة
لم تزل تنجب والأفق فسيح.

ومن خلال البنية الشكلية للقصيدة نجده ختم كل مقطعين بلازمة متمثلة في:

وستأتيني بطفلة
نسميها "طلل"
وستأتيني بدوري وفله
وبديوان غزل

وبقراءة نقدية للنص الشعري يتبين أن شاعرنا بنى قصيدته على جانبين هما جانب إيديولوجي ممثلا بقضية سياسية راهنة، وجانب فني من حيث أسلوبه وتصويره للمشاهد. ولعل القارئ يتساءل عن إمكان تمرير هذه الإيديولوجيا عبر الفن الشعري؟

3 - دلالية البنية الصوتية

اهتم المحدثون بالإيقاع وقسموه إلى ثلاثة أنواع هي: إيقاع الوزن، وإيقاع النغم، وإيقاع النبر، هذا الأخير الذي اعتبروه نشاطا فجائيا يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة، ولكن اللسانيين اختلفوا كثيرا في تحديد مواقع النبر، فهناك النبر المهيمن والنبر التقابلي، فأصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة، والإنسان حينما يتصل بغيره، وحينما يغني أو ينظم شعرا يستعين بالأصوات، فالصوت إذن ضروري في الحياة كالهواء والماء والطعام، وضروريته تأتي من كونه يمثل الجانب المادي للغة، ويؤشر تحليل البنية الصوتية للشعر الوقوف على خصائص الإيقاع من جهة، وتمعين الوظيفة الرمزية للأصوات من خلال عامل التكرار الصوتي، وفي هذا المستوى يمكن القول بأن النص الشعري المعين يقوم على نظامين أولهما نظام موسيقى الأصوات من بحر، ووزن قافية، وثانيهما نظام الأصوات المكررة، في علاقتها بالمعنى. والجدول التالي يوضح جانبا من المسألة.

الصـــوت	عدد التواتـــر
ز	15 مرة
ص	10 مرة
س	32مرة
ح	41 مرة

تكررت صوامت الصفير مثل السين، الزاي، الصاد، وأكثر هذه الصوامت تواترا صوت السين الذي تكرر اثنين وثلاثين مرة، وهو من الأصوات المهموسة التي تتناسب في المستوى التشكي مع الموضوعات الوجدانية وتصوير حالة الانكسار، والأنين، وما نلمسه في هذه القصيدة أيضا تكرار صامت الحاء وهو من الأصوات الحلقية المهموسة الذي يدخ مورفيمات كثيرة تدل على الحزن والأسى والحنين والحب وغير ذلك من المعاني الوجدانية، أما في مستوى البحر فقد اختار النص قيامه على تفعيلات بحر بحر الرمل الذي يتصف بالصفاء والوضوح والرتابة، وتفعيلاته.

نـازلاً. .يمتصُّـني موتٌ بطيءْ

نـازلن. .يمـتـصصني مو تن بطيء

0 /0 / /0 / 0 /0 / /0 / 0 / 0 / /0 /

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

البيت من بحر الرمل. الكلمات نازلا، يمتصني، موت، بطيء كلها تدل على الهبوط إلى الأسفل، وهو ما يعكس النفسية المحبطة، كما اعتمد النص المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة التي تتصف بالمدية، مما يسمح بإطالة النفس الشعري من جهة، ويكون مؤشرا على طول نفس المقامة دون تعب أو كلل، فتتمكن الذات الشاعرة من إشباع العواطف، ويزيدها إحساسا بالتوتر والضياع فكأنها لا يريد أن تتخلص من آلامها فجراحات تلتئم وأخرى تندمل!!. وتتضح المقاطع الصوتية في موفيمات معينة مثل: نازلا، صارخا، يدايا، أنقاض، انكسارات، أحزان،...، فالمقاطع الصوتية التي وردت في هذا السطر تدل على الخوف من المستقبل الغامض والحنين إلى الماضي المفعم بالذكريات الجميلة، كما تؤشر إلى قوة الانفعال وعدم الاستسلام والرضوخ إلى الواقع في: **صارخا في وجه أحزاني القديمة!**، وكانت هذه الأصوات الطويلة دعوة للآخرين للمشاركة في الأحزان.أما المقاطع القصيرة والمغلقة فتعكس توترات الذات الحادة من تعصب المواقف وتأزمها، ومن المقاطع المغلقة: كنت، موت، لم...، لقد تمت المزاوجة بين المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة، وهذا يدل على اضطراب الحال وفقدان التوازن الوجداني، وضبابية الرؤية الشعرية التي تعكس بدورة ضبابية في الموقف والإيديولوجيا!!!

أما موسيقى الأصوات فيمكن أن يستعرض فيها الجانب المتصل بالقافية التي يوظفها شعراء التفعيلة المعاصرين، وتتمثل في الروي الذي يعد أحد أصوات القافية، وتعرف القصائد بنسبتها لصوت الروي كنونية ابن زيدون، لامية الشنفرى وغير ذلك.لقد تميزت البنية الصوتية في هذا النص بتشكلها عبر بناء هندسي حديث، حيث قسمت إلى سداسيات وخماسيات ورباعيات وثلاثيات، وثنائيات، فأحاديات الأشطر، كما تعددت القوافي وتنوعت ما بين الميم، والدال، والياء، وهذا يولد اختلافات إيقاعية تخلقها مواقع الأصوات

وتشكلاتها المقطعية بالإضافة إلى ورودها مسبوقة بمديات أو متبوعة بها. وبالنسبة إلى المقاطع الصوتية تمت المزاوجة بين المقاطع المفتوحة الطويلة والمغلقة- كما مر بنا - لحلحلة التوازن النغمي، وتكثيف فضاءات الحزن واللاصفاء في المساحة النصية كلها، والجدول التالي يوضح ذلك.

المقاطع الصوتية المفتوحة	المقاطع الصوتية المغلقة
- نازلاً	- كنت
- صارخًا	- سُلّم
- راكعا	- موت
- أحزان	- لم
- أحراج	- كان
- مشوار	- ثم
- أنقاض	- مَن
- أبراج	- أي
- سلام	- بين
- الزاجل	- يوم
- الناطر	- كلّ
- العائد	- بيْنَ
- أقفاص	
- سبايا	
- آلاف	
- الهزيمة	
- القديمة	
- يمتصني	
- بطيء	
- وحدي	
- انحسار	
- أغانينا	
- في	

4 ـ دلالية البنية الصرفية

يقوم وصف البنية الصرفية في النص الشعري المعين على وصف وتحليل نوعين من المباني هما:

أ ـ مباني التقسيم

تندرج تحتها الصيغ الصرفية المختلفة التي ينصب في قالبها كل قسم من أقسام الكلمة فكل الصيغ الصرفية التي للأسماء بأنواعها والصفات والأفعال تندرج تحت مباني التقسيم، وتشبهها في ذلك صور الضمائر والإشارات والموصولات والظروف واللواحق والأدوات[1].

ب ـ مباني التصريف

تندرج تحتها أوجه الاتفاق بين المباني، وأوجه الاختلاف بينها ويقصد بأوجه الاتفاق العلاقات وبأوجه الاختلاف المقابلات، ففي داخل المطاوعة ـ مثلا ـ نجد صيغة الفعل كانفعال وينفعل وأنفعل، ونجد صيغة الاسم كانفعال فتكون المطاوعة علاقة تربط بين كل هذه الصيغ[2]، وينجلي الحديث في هذا النوع من مباني التصريف من خلال دراسة إسناد الأفعال إسنادات مختلفة بحسب التكلم والخطاب وبحسب التذكير والتأنيث وتصرف الأسماء تصريفات مختلفة باختلاف الإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث والتعريف والتنكير فتكون معاني التصريف على هذا مجالا للقيم الخلافية التي تتصرف الصيغ على أساسها[3].

1 ـ ب ـ بنية الأفعال

ينكب الاهتمام على التركيب الإفرادي؛ أي الصيغ البسيطة وكذلك الصيغ المركبة بالإضافة إلى دلالة كل منها.

أ ـ **الصيغ البسيطة**: توزع هذا البناء على النحو التالي:

1 ـ صيغ المضارعة

ورد الفعل المضارع في النص بشكل لافت للانتباه، هذه الأفعال التي تتصف بالاستمرارية في الزمن، وكأنه بحث في الزمن الآني عن مفقود لم يظهر

---

(1) تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، عالم الكتب الطبعة الثالثة، 1998، ص83.

(2) المرجع نفسه، ص84.

(3) المرجع نفسه، ص84.

في الزمن الماضي، بحثا عن الراحة والطمأنينة والخلاص، وقد يوعز ذلك إلى مناجاة الذات، حيث بدأ النص باسم فاعل (نازلا) على وزن (فاعل) هذه الصيغة جاءت تكريسا لفكرة النزول، ومن جهة أخرى يرجع ذلك إلى أن المناجاة تكون بصيغة المضارع المفيد للاستقبال أملا في الخلاص، ومن دلالات الفعل المضارع أيضا التجدد والاستمرار، وهي كما يأتي: يمتصّني، لأضيء، ضمدت، أشرب، ستأتيني، تلد، أغني، تنزل، تنثر، أرسم، يتراءى، أكتب، أبكي.والملاحظ على هذه الأفعال أنها تكاد تكون متضادات وهذه المتضادات في القصيدة ما هي إلا دليل على اضطراب نفسية الشاعر الكامن وراءها يأس وحزن، وفي الوقت ذاته أمل يحذوه كل لحظة متمثلة في الكلمات التالية: (أغني \ أبكي)، (أكتب\ رسم).وما نلاحظ على أفعال هذه القصيدة أن لكل منها دلالته الخاصة وسنورد ذلك في الجدول التالي:

التقسيـم		
العلامة (الفعل)	المعنى (الصيغة)	الدلالـة
يمتصني	فعلية مضارعة	النزول إلى الأسفل وتأكيد الاستمرارية .
أضيء	////	التضحية والفداء والاحتراق في سبيل الوطن، التضحية
استوى	////	المساواة بين الكافر الزنديق والمؤمن الطيب في معايشة
تلقتها	////	المأساة .
أشرب	////	الشعور بالطمأنينة والأمان .
يبست	////	الدعوة إلى التضحية والفداء .
ستأتي	////	كثرت الصراخ والمناداة .
نسميها	////	التفاؤل لمستقبل أفضل .
تلد	////	////
أكتب	////	////
أغني	////	////
يبكي	////	////
تنتشر	////	الشعور بخيبة الأمل والفشل في تبليغ الدعوة إلى السلام
تزل	////	الشتات والتفرق.
أرسم	////	الدعوة إلى التفاؤل .
يشرب	////	العودة إلى الطفولة .
		ترسخ الروح الوطنية في ذهن الشاعر حتى وهو مسجون

وبه يبني النص قصته من جديد، فلا يكتفي بمجرد استعادتها كما هي بصيغة الماضي، بل يستدعيها بصيغتها المضارعية لتتواصل فواجع القصة، وتستمر فواعلها في العمل:

وتحدثنا عن الغربة والسجن الكبير
وتحدثنا عن الكوخ الصغير
لم تزل تنجب والأفق فسيح
يتراءى وجهك المعبود
بذرتك الريح من عشرين عام
قلت: في ظل دواليك السبية
وعلى أنقاض أبراج الحمام!
قلت: في صوتك نار وثنية
قلت حتى تلد الريح الغمام
جعلوا جرحي دواة، ولذا
فأنا أكتب شعري بشظية
وأغني للسلام!

2 ـ صيغ الماضي

الفعل الماضي في هذه القصيدة يتعين إشارة إلى المستقبل، حيث وردت في القصيدة أفعال ماضية في الأفعال الناقصة، وهذا دليل على الحالة النفسية المتكسرة للشاعر ـ كيف لا ـ وقد سجن عدة مرات، وطرد من مقاعد الدراسة، ونفي، فجاءت الأفعال ماضية بصيغة المستقبل مثل: كان، كانت، كنت، ناديت، باعوها، نادت، قلت، جعلوا، بكينا... وكلها أفعال تحمل معاني التحسر والحزن والأسى.

3 ـ صيغ الأمر:

وردت في القصيدة ثماني مرات، وكل منها تواترت مرتين وأكثر، ونوضح ذلك في الجدول التالي:

وهذه الأفعال تؤشر للتضحية المستمرة من أجل التحرير، و التفاؤل بمستقبل أفضل وترديد مورفيم الأمر في: احرقيني علامة كافية للدلالة على التضحية والفداء إذ تحترق الذات لتضيء الطريق للآخرين.

ب- الصيغ المركبة:

هي الصيغ الصرفية المتكونة من حرف معنى + فعل، وقد صنفت هذه الصيغ بحسب خصائصها على شكل أنماط مختلفة باختلاف بنية كل نمط وكذلك باختلاف صيغها، وهي موزعة على النحو التالي:

ستأتيني (س+ تأتي)، لم تزل (لم + تفعل)، ويدل هذا التركيب على زمن الحاضر:

لم أكن وحدي
ووحدي كنت، في العتمة وحدي
راكعا..أبكي، أصلي، أتطهر.

...

...

واغفري لي، نازلا يمتصني الموت البطيء
واغفري لي، صرختي للنار في ذل سجودي
أحرقيني..أحرقيـــني لأضـــي.

5 ـ وظائف البنية التركيبية

إن اهتمام المنظرين اللسانيين بوصف الجملة وتحليلها يعد ظاهرة لسانية رافقت القرن العشرين، ويرشد هذا الاهتمام الملحوظ إلى طبيعة البنية التركيبية للجملة بوصفها آلية جوهرية قادرة على توليد عدد لا حصر له من البنى اللسانية، زيادة على كونها الرابط الضمني بين التمثيل الصوتي، والتمثيل الدلالي للنظام اللساني[1]، وانطلاقا من هذه الأهمية، أنشأ اللسانيون يطورون المعطيات العلمية للبحث عن أنجع المسالك لاستكشاف طبيعة الآلية التركيبية للبنى اللسانية، والتي من شأنها الإفصاح عن منظومة التركيب الداخلي للنصوص والخطابات المختلفة تمهيدا لدراسة منتجها الدلالي والغرضي، ولما كان أمر البنية التركيبة مهما وأساسا في التحليل النص حاولت هذه الدراسة التوقف بعض الشيء عن وصف الجانب التركيبي في القصيدة المعينة بهدف إبراز مراكز الضبط النحوي المتحكمة في تماسك النص من جهة، وفي إنتاج وتوجيه المعنى من جهة ثانية، وما يلوح للقارئ بداءة التقديم والتأخير الذي يؤشر لفعل البداية في بنية الاستهلال الشعري بتقديم ما أصله التأخير محدثا توافقا دلاليا مع المعنى نفسه، فالمعنى ينهض على الحركة نحو الأسفل وهي حركة متأخرة إلى الوراء قياسا بالحركة نحو الأمام التي يمكن عد التقديم سمة مائزة لها:

نازلا كنت: على سلم أحزان الهزيمة

نازلا...يمتصني موت بطيء

صارخا في وجه أحزاني القديمة

كما يؤشر التقديم والتأخير لحالة عدم الاستقرار، ومما يظهر أيضا أن تقديم اسم الفاعل الحال على الفعل في الأسطر الثلاثة الأولى لدليل على الفاعلية والإيجابية والاختيار من ناحية، وعلى السلبية والجبرية من ناحية

---

(1) أحمد حساني، **مباحث في اللسانيات**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، ابن عكنون، الجزائر ن ص99.

أخرى.بالرجوع إلى النص يلحظ المحلل مزاوجة بين الجملتين الفعلية والاسمية فقد وردت الجمل الفعلية 58 مرة ما بين ماضوية ومضارعية، ولكن الماضوية تغلب على المضارعية مما يفسر الميل إلى تسجيل هذه الحادثة في قراطيس التاريخ لتظل على تزاحم تلك الأحداث في الذاكرة، ورسمها في المخيلة بحيث تزاحم بعضها بعضا، وهذا ما يفسر دلالة الجملة الفعلية على الحركية والتغيير وعدم الاستقرار:

كان صدري ردهة

كانت ملايين مئة

كانت عيونا مطفأة

كان الحزن مرساتي الوحيدة

كما وردت الجمل الاسمية بصورة ثانوية حيث لم تتعد 42 مرة، في سياق وصف الثبات والسكون والهدوء، هذه الدلالة التي تأمل الذات الشاعرة في الوصول إليها لتحقيق الراحة والأمان والسلام:

نازلا كنت: على سلّم أحزان الهزيمة
صارخا في وجه أحزاني القديمة
أي أخت بين آلاف السبايا
عن أغانينا لفجر في الزمن
وانحسار الليل عن وجه الوطن
الحمام الزاجل الناطر في الأقفاص، يبكي
الحمام الزاجل العائد في الأقفاص
.... يبكي

هي رحلة للعذاب فها هي ذي صور الحمام الخارج من الأقفاص تبكي والعائد إلى الأقفاص يبكي، فكأنها صورة جاءت لتدين ممارسات الإنسان، وخزاياه في مواجهة الشر، والتخلي عن الوطن.

أ ـ5ـ بنية الأمر

الأمر فعل لغوي إنشائي يطلب به الآمر من المأمور فعل شيء، و يكون

لفظ الأمر بالصيغة أو الأمر باللام افعل وليفعل، وجملة الأمر تؤدي وظيفة نحوية في جملة مركبة كأن تقوم مقام عنصر أصيل، ويغلب قيامها مقام الفضلة كالمفعول به أو جواب شرط أوجواب نداء.وقد وردت هذه الجمل بشكل مكثف في النص حيث بلغ عددها تسعة عشر مرة تمثلت في أحرقيني، أجيبيني، أغمضي، احضنيني، دعيني، ستأتي، ارفعي، تعالي، وكلها جمل حيّنت الدعوة الضمنية للتضحية وعدم الخنوع والاستسلام.

ب-5- بنية الاستفهام والتعجب

تنوعت الجمل الاستفهامية والتعجبية في النص، وأدى ذلك إلى الكشف عما في النفس من حيرة غالبة، وقلق جارف، كما طغت صفة الطول عليها، وأفضت إلى إبراز مكانة الوطن، والإقرار بحبه متمثلا في النماذج التالية:

من تكونين؟ س28

عبر باب الليل...للمنفى الكبير؟ س32

من تكونين؟ س33

أي أخت بين آلاف السبايا؟ س3

أما الجمل التعجبية فيمثل لها:

قلت يا حبي من زحف التتار س58

وانكسارات العرب!

وعلى أنقاض أبراز الحمام! س62

وأغني للسلام! س67

ارفعي عينيك! س73

غيمة يشربها قوس قزح! س90.

ج -5 - بنية النداء .

عدّ ابن هشام جملة النداء من جمل الفعلية، لأن هذه الأسماء في نية التأخير فّي نحو: **يا عبد الله**، وقد وردت جمل النداء أربع مرات في القصيدة متمثلة في النماذج التالية:

يا أرض فميدي س19

عرفت وجهي، ونادت يا حبيبي! س36

قلت يا حبي من زحف التتار س58

نحن يا غاليتي من وادين س87

هذا وقد خرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخرى كالاستغاثة والتحسر والندامة والاستعطاف مما يوافق غرض النص الأساس.

6 ـ الدلالة النصية

انطلاقا من ثنائية(اللغة/كلام)، تبنى العلامة اللسانية على ثنائية الدال والمدلول التي هي في جوهرها تعلق للصوت بالمعنى، ولعل الإشكال الذي تثيره هذه الثنائية هو وجهها الثاني، فالدلالة لا تحدد إلا وفق شرطين داخل النص وخارجه، فأما داخل النص فيتمثل في أن المعنى لا يحصل إلا في نطاق علاقات سياقية، وأما الجانب الثاني فهو أن هذا المعنى لا يصبح دلالة إلا عند ارتباطه بالإحالة(1)، ومن هنا فإن الوظيفة الدلالية تتم أفقيا على مستوى علائقي سياقي، وعموديا على مستوى مرجعي، وهو ما حصله "أوغدن" (Ogden) وريشارد (Richard) في مثلثهما الشهير حين ربطا بين الدال والمدلول من جهة والمدلول والمرجع من جهة ثانية هذا ويمثل النص تشابك حقول دلالية متعددة تستقطب داخلها كل لفظات النص (الوحدات المعجمية) أسماء أو صفات أو أفعال، ومن خلال اللكسيمات الجوهرية المتواترة ضبطت الحقول المعجمية الأساسية في قصيدة **تعالي لنرسم قوس قزح** كما يأتي:

1 ـ **حقل الانكسار: يضم** هذا الحقل اللكسيمات التالية: النزول، الهزيمة، الموت، الصراخ، الانطفاء، المنفى، العبيد، العتمة، الاحتراق، السجن، الأقفاص، الجرح، وكلها ألفاظ تعبر عن نفسية متوترة محبطة منكسرة.

2 ـ **حقل المرأة وصفاتها**: يضم وحدات معجمية أساسية مثل: الأم، الطفلة،

---

(1) توفيق الزيدي، **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، ص124.

الأخت، السبايا، الإنجاب...، فمثل هذه الرموز حققت وظيفتها الثقافية من خلال إثارتها للمعنى داخل القصيدة، فكل الرموز المستخدمة في القصيدة تؤكد فكرة الخصب والنماء والقداسة مشكّلة حقلا دلاليا.

3 ـ **حقل العبادة**: يؤشر له بلكسيمات هي: الدعاء، الصلاة، التطهر، السجود، المارق، القديس، الغفران، الركوع، وكلها علامات دالة على معنى العبودية والتضرع إلى الله عز وجل فالذات الناسكة تصلي وتتطهر طلبا للحرية من قبضة.

4 ـ **حقل السلام**: علاماته الحمام، الغناء، الأفق الفسيح، الضياء..إلخ.

5 ـ **حقل الأعضاء**: يؤشر لهذا الحقل بألفاظ مثل الوجه، والجبهة، والعيون، والجبين، والحنجرة، والزند، واليد، والصدر، والفم)، وظف الشاعر هذه الألفاظ لأنها جزء أساس من التركيبة الإنسانية، وكل عضو من هذه الأعضاء له عمل نصي خاص فالعيون مطفأة من شدة الحزن، والصدر كالممر الضيق المظلم يحمل الهموم والأحلام معا والفم ناي أحزان مكسر، والناي يستعمل لعزف الموسيقى الحزينة. إن تفعيل الوظيفة الدلالية في النص الأدبي يقوم على تحليل نسق العلاقات الدلالية التي يعتمدها النص لإجراء التوزيعات اللفظية المناسبة في سياق لعبة المفارقة، ومجازات الألفاظ، فمن ذلك علاقة الاشتراك التي تبرز من خلال الثنائيات اللفظية التالية (الاحتراق = الإضاءة)، (الركوع = الصلاة)، و(البكاء = التطهر)، (الحزن = الغضب)، و(الأم = الإنجاب)، (الرسم = الجدران)، أما علاقة الاختلاف (التضاد) فتبرزها الوحدات التالية (العيون # الانطفاء)، (المارق # القديس)، و(الفجر # الليل)، و(البكاء # الغناء)، (الناظر # العائد)، (الكبير # الصغير). إن هذين العلاقتين قامتا بدور حاسم ومهم في اختزال الدلالة المنشضية في فضاء النص، واختزالها في معنيين رئيسيين متعارضين يؤشر لهما بشعار هو: **الموت من أجل الحياة**، موت الإنسان الحي، وفنائه لديمومة وحياة الأوطان، وهذا المعنى القائم على المفارقة يؤسس في الحقيقة لمضمون النص الشعري كله من ألفه إلى يائه.

7 - القيمة التداولية لخطاب القصيدة

صوّر النص الشعري قضية الذات العربية في مواجهة الآخر بأسلوب ضمني ينجز سلسلة من الأفعال اللغوية تصب جميعها في فعل كلي هو فعل التحريض عبر صيغ لغوية مختلفة من أمر و تعجب ونداء واستفهام وإخبار، وفعل التحريض هذا من حيث هو فعل طلبي إنشائي يطلب إنجاز عمل له أثره الاجتماعي والنفسي والحضاري من أهم أفعال القول، وأقواها إنجازا في الخطاب السياسي[1] القديم والمعاصر في صورتيه النثرية أو الشعرية، والشعر السياسي بخاصة من حيث هو فعل دعائي يعتمد الأسلوب الخطابي المباشر يسعى إلى إقناع بالتأثير في عواطف الناس ومقدمة تمهيدية لتعديل تصوراتهم وسلوكهم السالف، لذا نلحظ بالقراءة النسقية مزج النص بين التاريخ الذاتي والتاريخ الموضوعي فألحقت الذات الشاعرة بالموضوع، وذابت في تلاوينه إلى أبعد حد، حتى تكف عن كونها وجعا ذاتيا، ويكف التاريخ الموضوعي عن كونه مجموعة من التفاصيل التاريخية المسطحة إذ ينزل في الواقع اليومي المعاش فيأخذ تبعا لذلك بعدا إنسانيا يوضّح مدى دراميته. وعلى صعيد البعد الحضاري يجسد النص صراع القيم والمبادئ حيث صاغت القصيدة شكلا دراميا تراجيديا لفلسطين الأم والتاريخ والحضارة والحاضر والمستقبل، وعلى عتبات أبوابها المقدسة ينزف الإنسان، وتهدر الحرية، ويخرّب التاريخ، وتجهض الأجنة الحالمة، وينكح الحب بعنف، ويشنق الأمل، ويعبث بالمصير، فأين السلام، وأين الحوار؟؟؟!!!!

رابعا: شعرية السرد في قصيدة القتيل رقم ثمانية لمحمود درويش

تقديم

إن التحليل اللساني النصي يجمع بالضرورة بين القواعد التركيبية والدلالية والتداولية، ذلك أن تحليل النصوص يتجاوز الوصف النحوي الجملي القائم على مبدأ التجزئة إلى المكونات المباشرة دونما نظر وعناية بالجوانب الدلالية

(1) Dannimmo, Political communication and public opinion, America, p111.

والسياقية التي تضبط مقاصد المتكلم وغايات الخطاب المنجز علما أن السمة الدينامية للنصوص تعطي لها السلطة المطلقة في فرض نموذج من المعايير التحليلية التي ينطلق منها المحلل في توصيفه، بعكس النحو الجملي الذي ينطلق من قواعد جاهزة معطاة سلفا لدراسة مكونات الكلام في أشكاله الجملية، ونأخذ الآن في الاقتراب من عالم القصيدة من خلال التركيز على تقنية السرد التي تمثل الشعرية فيها، مما يجعل من هذا النص بناء دراميا منسجما في مشاهده وأغراضه، وتتطلب دراسة النص من وجهة نظر **فان ديك** توصيفا للمستويات التالية؛ المستوى الصوتي و الصرفي و التركيبي، ولا يرى ضرورة الحديث مطولا عن البنى السطحية لأن خصائص النص في هذا المستوى لا تتميز دائما تميزا واضحا عن خصائص الجمل، ويدعو في الإطار نفسه الى تحليل الإيقاع والتنغيم كظواهر صوتية متميزة، ويجب توجيه الاهتمام الى الجرس الذي يمكن أن تثيره بعض الكلمات مما يترك أثرا في المستمع، وفي المستوى التركيبي يدعو **فان ديك** إلى التركيز على العلاقات النحوية بين الجمل التى تحقق الانسجام والاتساق، كما أن الخصائص التي تميز الأنواع النصية هي تلك التي نجدها في المستوى التداولي من حيث العلاقات المرجعية والمعنوية[1]، وقراءة النص التالي، تستكشف هذه الأبعاد.

النص

1 ـ غابة الزيتون كانت مرة خضراء

2 ـ كانت والسماء

3 ـ غابة زرقاء... كانت يا حبيبي

4 ـ ما الذي غيرها هذا المساء؟

... ...

(1) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 1992، ص261 وعبد القادر بوزيدة، **فان ديك وعلم النص**، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ص25، وسعيد حسن البحيري، **علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة 1996، ص255.

5 ـ أوقفوا سيارة العمال في منعطف الدرب

6 ـ وكانوا هادئين

7 ـ وأداروها إلى الشرق... وكانوا هادئين

... ...

8 ـ كان قلبي مرة عصفورة زرقاء... يا عش حبيبي

9 ـ ومناديلك كلها عندي بيضاء، كانت يا حبيبي

10 ـ ما لذي لطخها هذا المساء؟

11 ـ أنا لا أفهم شيئا يا حبيبي

... ...

12 ـ أوقفوا سيارة العمال في منتصف الدرب

13 ـ وكانوا هادئين

14 ـ وأداروها الى الشرق... ... ...وكانوا هادئين

... ...

15 ـ لك مني كل شيء

16 ـ لك ظل لك ضوء

17 ـ خاتم العرس، وما شئت

18 ـ وحاكورة زيتون وتين

19 ـ وسآتيك كما في كل ليله

20 ـ أدخل الشباك، في الحلم، وأرمي لك فلّه

21 ـ لا تلمني إن تأخرت قليلا

22 ـ إنهم قد أوقفوني

23 ـ غابة الزيتون كانت دائما خضراء

24 ـ كانت ياحبيبي

25 ـ إن خمسين ضحيه

26 ـ جعلتها في الغروب...

27 ـ بركة حمراء... خمسين ضحيه

28 ـ ياحبيبي... لاتلمني...

29 ـ قتلوني... قتلوني...

30 ـ قتلوني...

1 ـ التوجه السردي في القصيدة

إن السرد أصبح تقنية منظمة في نماذج كثيرة من الخطابات الشعرية، وللسرد الشعري آليات إنتاج نصية تعتمد تشكيلا لغويا عماده الفعل والفاعلون، أو ما يعرف بالوظائف السردية، وكل سرد ينتظم من متوالية جملية تقوم بين طرفيها علاقة دلالية ما، وتقوم فيما بينها جميعا العلاقة البنوية التي ترفعها إلى مستوى الوحدة السردية، وتتضح البنية السردية في تصوير وقائع مأساوية تمثلت في إيقاف سيارة من طرف أشخاص في حاجز عسكري أوكلت لهم مهمة التفتيش والقتل يمثل حضورهم عصب الحكاية، ويؤدي الحوار مهمة تفعيل الحادثة وإضفاء سمة الحركة على الشخصيات من خلال حوار الذات مع المحبوبة والمكان واستدعاء الذكرى وآلامها.

2 ـ الوظيفة التداولية للتكرار.

ذهب **ديفيد كريستال** إلى أن التكرار (repitition) أحد أهم عوامل التماسك النصي، وتقود عملية مسح سريعة للنص حضوره بشكل لافت من خلال تكرار لفظة "**كان**" الفعل الناسخ الناقص بدلالته على الكينونة في الماضي في السطر: 1/ 2/ 3/ 9/ 23/ 24. وكذا تكرار ضمير الغائب (هي) وضمير المتكلم (أنا) في أكثر من سطر، انسجاما مع بنية الحوار وحيد الإتجاه الذي يعلو فيه صوت واحد هو صوت الذات الشاعرة، وضمير جمع الغائب "**هم**"، "الفاعلون المجهولون"، وهذا الضمير بالرغم من إحالته على مجهول الهوية يشي بكون الآخر متحكما في مصير الذات، ولهذا جاز لنا الزعم بأنها والشخصية المحال إليها بضمير الغائب تمثل قابلا لفعل فاعل هو القاتل، أما الأثر فهو القتل ذاته وما يترتب عنه من أسى ومشاعر أليمة حاولت القصيدة

كشفها بالوسلة اللغوية، ومن صور التكرار الجملي تكرار جملة قتلوني، في الأسطر الأخيرة المشكلة لبنية الخاتمة الدرامية قصد تكثيف الدلالة وتأكيد شناعة الجرم المرتكب في حق الأبرياء، لقد قام التكرار بتكثيف حضور المشاهد الدرامية المتصلة بتيمة النص مستعينا في ذلك بالمقطع السردي، دون أن ننسى ما لهذا النوع من أثر في بناء الموسيقى الداخلية للنص.

3 ـ الإحالة النصية والمقام.

يقودنا الحديث عن مظاهر السبك النصي في بنية القصيدة إلى تسليط الضوء على عمل الإحالة من حيث هي علاقة دلالية قبلية أو بعدية أو نصية مقامية تكشف طبيعة التعالق القائم بين المحيل والمحال إليه، وقد قسمت في الدرس اللساني الحديث إلى:

أ ـ إحالة نصية تعمل بين الأنساق النصية.

ب ـإحالة مقامية وظيفتها الكشف عن علاقة البنية بالعالم.

هذا ويتحكم ضمير الغائب لغير العاقل في بناء المقاطع الوصفية بوساطة إحالاته المتنوعة على أشياء المكان أو فضاء الأحداث **كغابة الزيتون وكانت خضراء**، والسماء...غابة زرقاء، ما الذي غيرها **هذا المساء**؟، وضمير الغائب يحيل إلى المرجع بشكل آلي، فهو يحيل هنا إلى الطبيعة مقترنة بـ "كانت" أو بالزمن الماضي، ثم تتغير وجهة الخطاب **بالالتفات** من خلال نقل الكلام من حالة إلى حالة أخرى"[1]، ومنه الانتقال من الغيبة إلى الحضور، ومن وصف المكان إلى مخاطبة الحبيبة، بصيغة المستفهم المحتار عن سبب تغير حال الطبيعة والسماء، متلفتا بعد ذلك إلى الحديث عن بداية الحادثة، وتفاصيلها وصولا إلى الخاتمة التي تقوم مقام التفسير الموضوعي لتلك التغيرات الطبيعية المرصودة، ويلتفت مرة أخرى إلى ضمير المتكلم كاشفا عن ذكرى سالفة تشي بالصفاء والطمأنينة وتحسس صور الجمال الطبيعي بلمسة

(1) الالتفات هو أن تذكر معنى فيتوهم أن السامع اعترضه شك في ذلك أو في سببه أو علته فتذكر ما يزيل شكه، سعد مصلوح، **نحو أجرومية للنص الشعري**، ص156.

رومانسية ظاهرة من خلال صور تضمنتها الجمل التالية: **كان قلبي عصفورة زرقاء.. .يا عش حبيبي**، ويقوم الإلتفات بتغيير وضعيات الذات من حال إلى أخرى من الطمأنينة إلى القلق والخوف تحولت فيه الطبيعة الهادئة إلى مشاهد مأساوية تشهد على وحشية الإنسان وظلمه لأخيه؛ فالخضرة وزرقة السماء تحولتا إلى بركة دم حمراء.

4 ـ من صور الربط

يتضمن الربط عدة وسائل لتعليق المتواليات السطحية بعضها البعض، بطريقة تسمح بالإشارة إلى العلاقات المعنوية للنص، بناء على مطلق الجمع والتخيير، والاستدراك، والتبعية، وقد استعمل من أدوات الربط الواو في أنساق متعددة مثل: **وكانوا هادئين. . .وأداروا إلى الشرق** في السطر (6 ـ 7) **ومناديلك**... (9) **وحاكورة زيتون وتين** (18) **وسآتيك كما في كل ليله** (19) **وأرمي لك فله** (20). . . .والظاهر أن توظيفها يتناسب مع بنية الوصف والتقرير الذي سيق في مقام تصوير الواقعة وسرد حوادثها، كما تشي الوحدات المتعالقة بالواو لا نظامية الموقف وعبثية الصورة التي لا تخضع في فكر المبدع إلى أي منطق تراتبي توازيا مع واقع الحال.

5 ـ البنية الدلالية الكبرى

يقوم النص في مستوى المدلولات على نسق دلالي تمثله **لعبة المفارقة** والتقابل المعنوي، ولعل الركون إلى مفهوم **الحقل الدلالي** يسعف في تعرية عالم المعنى وتعالقاته التي تجعل منه بنية منسجمة المضامين، وحقول النص كما برزت هي: 1 ـ حقل **العنف**: القتيل/أوقفوا/ لطخ/خمسين ضحية / بركة حمراء/ قتلوني(مكررة 3)/ أداروا (مكررة 2). 2 ـ حقل **الطبيعة**: غابة الزيتون (3)/ السماء/ عصفورة/ عش/ ظل/ فله. 3 ـ حقل **الألوان**: خضراء/ زرقاء/ بيضاء/ حمراء. 4 ـ حقل **الأمل الضائع**: مناديلك/ خاتم العرس/ الشباك / الحلم. 5 ـ حقل **الزمن**: كانت/ الغروب/ المساء.واللافت للنظر أن الحقل الدال على معنى القتل والموت ألقى بظلاله الثقيلة على فضاء النص، محولا إياه إلى مكان دامي لاتشتم منه إلا رائحة الغدر والضحايا الممزعة أوصالهم،

وربما جاز لنا إعادة بناء النص علائقيا من خلال التصور التالي:

القتيل رقم	18(موضوع القيمة)
وجود قاتل	الضحية (العدد)
مرسل الشاعر	مرسل إليه (الحبيبة)
حادثة (القتل)	
الفاعلون (السفاحون)	

6 ـ الموقف والرؤية

محمود درويش عاشق ولهان معشوقته الأرض بكل أشيائها، يحلم مع أبنائها فيفرح، ويتذكر الآلام فيحزن، يتألم مع كل جريح، ويئن مع كل مصاب فكأن الحال التي ينطق بها النص حاله وكأن **القتيل رقم 18** هو، وعلامة ذلك توظيف ضمير الأنا المتكلمة، والتي تعد عاملا مساعدا على إطلاق التعبير وتحريره وتحقيق الوظيفة التعبيرية في الخطاب، التي تتناغم فيها الأصوات المتمردة دون أن تخلو من نكهة الحياة، ومائها، إن هذه القصيدة في إحالتها على فضاء الديوان وموضوعته الأساسة "**فلسطين**"تكون أبعاد الرؤية الشعرية لديه[1]، والتي تهيمن عليها القضية الفلسطينية فتملأ كيانه وتسيطر على مشاعره، وهو ملتزم في شعره بقضيته، فموضوع القصيدة مأساة والتزام بقضية شعب في الآن نفسه، وهي موضوع الشعر عنده، وما الحبيبة، وغابة الزيتون، والسفاحون المجهولون مغتصبوا الأرض، والعمال الضحايا، والرقم **ثمانية عشر** إلآ فلسطين في مأساتها وقهر شعبها.

7 ـ وظيفية الإيقاع.

تختلف القصيدة الحديثة ذات الشكل القائم على التفعيلة عن القصيدة العمودية التي تتميز في الغالب بوحدة الوزن وثبات الإيقاع من حيث الهندسة

---

(1) عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤية والتشكيل**، ص71.

الموسيقية، التي توظف مضامين غير شعرية تحقق التناغم الداخلي والتوافق بين الأشياء والعالم مما يوحي بوجود موسيقى خفية لاتبوح بها الأوزان الخليلية المعهودة، مثل علامات الترقيم، ومساحات البياض، والشكل والتخريج لنظامين... وكلها يسهم في أداء دلالات شعرية، وفي إبداع شكل موسيقي جديد وخاص، ومن المعروف عند النقاد أن الشعر بالضرورة خروج عن السائد والمألوف، واللغة الشعرية في الأصل خروج عن اللغة الساكنة القابعة في دياجير المعجمات، وهي انحراف وانزياح عن القاعدة، التي رسم خطواتها الخليل، وهذا التمرد الإيقاعي هو المهيمن في هندسة الشعر الحديث الذي يمثل درويش أحد أساطينه، إلا أن هذا الانفلات والتغير لم يكن كليا في الشعر الحر إذ انصب جهده الإبداعي في الأغلب على نقض قانونية التماثل، بينما أقر التكرار مؤسسا للتفعيلة كوحدة وزنية مستقلة في مواجهة البحر بالإضافة إلى الخروج عن شرط وحدة القافية، وقد دخلت الدلالة كواحدة من أهم موجهات الإيقاع، إذ لابد من الأخذ بعين الرعاية دور الدلالة في توجيه البناء الإيقاعي كي لاتقع في تجريد شكلي، والقصيدة التي نتناولها **القتيل رقم 18** من الشعر الحرّ من ديوان "**أوراق الزيتون**"، تجسّد حادثة قتل شخص من طرف المعتدين عرف بـ "ال" والرقم 18، فهو ليس أول قتيل في القائمة وليس آخر القتلى، ويقوم القصيد على تفعيلة (///0//0) **متفاعلن** وهي تفعيلة بحر الكامل وربما اتسقت هذه التفعيلة مع تمام مشهد القتل واكتمال تفاصيل الحادثة، وتدخل تقنية توظيف مساحة البياض في تنظيم بنية الإيقاع، وعلامات الترقيم، ... **يقول جان كوهين**: "عندما نلقي نظرة أولى على صفحة من الشعر تجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة الطباعة فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة، وهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت الذي يرمز لغياب الصوت، وهذا الصمت يتوازى مع القلق والحيرة والاضطراب، إذ قبل انتقاله للحديث عن الحادثة نجد هذا الفراغ الأبيض متساوق مع رحابة الفضاء وصفاء الطبيعة وعلامات الأمان، ثم ما يفتأ هذا البياض أن يتلطخ بعبء السواد والموت والدم الأحمر، كما اضطلع التكرار بمهمة إعادة تنغيمات

موسيقية وقواف متشابهة في مسافات نصية متقاربة، فالموسيقى لا تجد شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة، أو في وزن ما معين، بل تجد شرط تولدها أيضا، وربما بشكل أفضل في التكرار على أنواعه كتكرار الحروف بذاتها، أو الكلمات.

خامسا: تراتيل الغربة

لعلي عقلة عرسان

مباشرة نصية

1 - بين يدي القصيدة المحورية

ندلف الآن إلى المجموعة "**تراتيل الغربة**" من خلال القصيدة المحورية "**الدم يراق أفيقوا**" في قراءة تفسيرية نصية للتجربة الشعرية عند الشاعر "علي عقلة عرسان"؛ هذه القراءة الواصفة القائمة على فكرة اعتبار النص بنية قائمة بذاتها، مستقلة من حيث الشكل والموضوع، والرؤية والبناء، ذلك أن هذا النص يمثل لحظة تقاطع بين موقف فكري بأبعاده النفسية والسياسية والاجتماعية والحضارية والإنسانية للشاعر، وموقف فني إبداعي من خلال أسلوب معين في التشكيل اللساني عرضت به هذه المضامين، ومن نافلة القول في هذا المقام أن نذّكر بأهمية العلاقة التي تربط في شكل متبادل، الشكل بالمضمون، وقد نجد إلحاحا على هذه الأهمية في النقد العربي القديم، وفي النظريات اللسانية والنصية الحديثة، ولكن للضرورة التطبيقية سنجنح بشكل مؤقت إلى الفصل بين المستويين، ونعني بذلك فصل مستوى المضمون عن مستوى الشكل، مولين الأهمية لهذا الأخير، إذ أنه في الحقيقة وليد المضمون، وهو الذي يعبر عن استقلالية التحليل النصي للإبداع، والضامن لتحقق مبدأ المحايثة في تفسير النصوص، ذلك أن العناية تؤدي حتما لتدخل معرفة مساعدة فنية أو اجتماعية أو فلسفية، وقد يلجأ في أحيان كثيرة إلى البحث في سيرة الشاعر وملابسات الأحداث المعبر عنها في الواقع؛ لابد من التزام نصيحة الناقد «إليوت» في هذا المجال وهي نصيحة تلتقي مع آراء هاليداي وفان ديك وجولش ورابليه وغيرهم من أقطاب اللسانيات النصية؛ وتنص هذه النصيحة

على اعتبار النقد عملا موضوعيا يجعل هدفه الشعر لا ما حول الشعر من حقائق غير شعرية، وبالتالي يجب أن لا نقع في خطأ الخلط بين ما يخص الشعر من بيانات، وفهم الشعر ذاته[1]. فالعمل الفني الحق هو الذي يجمع إلى جانب توافره على مواقف إنسانية نبيلة وأفكار رفيعة عناصر الاتساق والانسجام والإثارة والإحساس بالجمال، فيكون بذلك قادرا على التأثير والإقناع وهو يتجه بموضوعاته وشكله وأسلوبه إلى القارئ؛ إذ تتفجر لدى هذا الأخير متعة القراءة ولذة هي أشبه ما تكون بالواقعة الغزلية الحية، وربما يكون الفن المؤثر محققا لغايته التداولية من خلال أسلوب العرض ونمط البناء والشكل العام الذي تصاغ ضمنه الأفكار أكثر من الموضوعات والرسالة نفسها[2] ولعل أهم تثمين للتجربة الشعرية عند المبدع هو ذات المرتبط بتقويم المستوى الفني، وطرائق الأداء من هي تقنيات تحقق الجمال على مستوى الشكل الأدبي، إذ يمثل العمل الإبداع كنص لساني مغلق متعدد المستويات يمكن وصفه من الداخل دون اعتماد على التحليل السياقي، وبالتالي سيكون التحليل اللساني للشكل الشعري منصبًا على توصيف البنية اللسانية والتصوير والموسيقى وقوالب البناء الشعري في ضوء مقولات التحليل اللساني للنصوص، ومن منظور لسانيات النص بوجه خاص، والتي تؤكد على أن النص شبكة من الصلات والعلاقات بين النسقية، وليس مجرد عناصر تتوزع تلقائيا.

أن الترابط الحاصل بين البنى النصية هو الضامن لوحدة الكل المعبر عن التجربة الشعرية بما يلائمها من مضامين شعورية وفكرية. وانطلاقا من هذه الأهمية الاعتبارية للشكل تستوقفنا في هذه القراءة المقدمة بين يدي الأثر الشعري المنتخب "تراتيل الغربة" والقصيدة المحورية "الدم يراق أفيقوا" للشاعر "علي عقلة عرسان" جملة من العناصر المؤلفة للتشكيل اللساني عنده، والتي تعبر في خصوصياتها عن ملامح التجربة الشعرية في بعدها الفني،

(1) محمد الربيعي، **في نقد الشعر**، دار المعارف، مصر، ط4 1977.

(2) محمد شكري قياد، **المذاهب النقدية عند العرب والغربيين**، سلسلة عالم المعرفة، الصفاة الكويت، عدد177، ص56.

كمدخل للتعرف على بعدها الموضوعاتي. ومن البداية إلى النهاية، هذه الدفقة تكرس كراهية المستعمر والرغبة في القصاص منه بالثورة عليه. ومن صور التكرار المركب، تكرار الجملة الذي نجده في:

(40) هلموا.

(41) تعالوا.

(42) تعالوا.

(43) هلموا.

والظاهر أن قيمة التكرار هنا تكمن في تصويره القوي للمعنى المفيد للحث والدعوة العاجلة للنجدة ورد العدوان، بل إن عظمة الخطر لا يمكن أن يناسبها إلا التعبير بهذه الصيغة، وهذه الألفاظ ودفعا لرتابة التكرار نلحظ مزاوجة في استعمال الفعلين المترادفين -نوعا ما-إننا أمام شاعر مجيد في صياغة العبارة، وتشكيل عناصر البنية اللغوية بما يوائم موضوعات القصيدة المعاصرة بخاصة الشعر الثوري الذي اتسم في عمومه بالبعد عن الغموض اللفظي وبساطة التركيب، ولعل ذلك أكثر انسجاما مع الوظيفة التداولية.

لنا وقفة الآن مع عنصر آخر من أهم عناصر التشكيل الفني في الشعر، وهو التصوير، وربما يكون هذا العنصر أهم ركيزة في الخلق الفني سيما في الشعر الحديث؛ لارتباطه مباشرة بكيفية التعبير عن الأحاسيس والأفكار وتصورها في الذهن بناء على تمثلاتها الحقيقية، أو كما يراها الشاعر في مخيلته. ولو عدنا إلى القصيدة النص وحتى الديوان "تراتيل الغربة" فإننا سنجد الشاعر يقدم للقارئ مجموعة من الموضوعات في صورة شعرية مجسدة للحقيقة وموحية بها وعلى درجة عالية من التأثير والانفعال. ربما كان من اللازم التأكيد على أن دراسة الصورة الشعرية في القصيدة المختارة يقتضي الحفاظ على بنيتها وتكامل أجزائها، فلا معنى للصورة إلا بسياقها الواردة فيه، ولعلنا لا نكون مجانبين للصواب إذا اعتبرنا الصورة الكبرى للقصيدة متكونة من حاصل اجتماع مجموعة من الصور نرصدها في تتابع المقاطع الشعرية الكبرى للنص وهي:

صورة نزيف الدم.

صورة القدس بين القهر والأنين.

صورتان متناقضتان (الشهيد والمتخاذل عن قضيته).

صورة الداعي إلى الكفاح.

إن كل كلمة شكلت في علاقتها بما يجاورها جزءا من هذه الصور المترابطة والمنسجمة موضوعيا ودلاليا، إذ نقرأ صورا متعددة تعبر في تنوعها عن قدرة الشاعر على استخدام تقنيات ثرية في التصوير منها سبيل التمثيل:

أ ـ التصوير الواقعي: الذي تستخدم فيه -في العادة- ألفاظ حسية تجعل من الدلالة أمرا ملموسا، مثل قوله: تقتادون نساء الأمم سبايا / أشهد أن الناس نيام.

ب ـ التصوير الخيالي: نلمح بعض نماذجه في: التشبيه مثل: الأرواح قصير شموع الليل / الأصداء نحيب تتوى، والاستعارة، ولعلها الأكثر شيوعا في مستوى التصوير منها: **ليل القدس.. دخان الحقد أشهد أن العدل طريد،** فالعدل -هنا- أضحى كالطريدة التي يلاحقها حيوان متوحش يريد اقتناصها، فتروح يمينا وشمالا لا تري لأي ملجأ تأوي.أما التشخيص فنقرأ بعض عباراته مثل: **وينزف عمر الصبر / أفقا أسود من وحبات الفحم/ سيف الوقت يحز رقاب الناس.**كما يمكن أن نميز تنويعا تصوريا آخر على مستوى التوجه إلى الحواس مثل: ما يتجه إلى حاسة الشم: ليل القدس..دخان الحقد/ أشهد أن ديار القدس تدق الدم بخورا، و ما يتجه إلى حاسة البصر: العين تشد العين/ وما من ينظر سيل عساكر يهوه.وما يتجه إلى حاسة السمع: وهل باركت شهيدا مرّ، تغنّي العرس شبابه/ لكن يبقى الصوت وحيدا.

أما الصورة المبنية على الصورة والحركة، والزمان والمكان فنلمح مظاهرها في أمثلة متعددة منها:

- الحركة: وترسل خيل الثأر على صهوات الريح لكل جهات الأرض.
- المكان: لعل شهاب الأرض تفيض ببارق نصر
- الزمان: في أرض تشهد كل صباح.. كل مساء/ تشهد موته أو ميلاده.
- اللون: ليل القدس... دخان الحقد/ وأحلك من ليل الظلم..أفيقوا..

ثمة ملاحظة مهمة في تكوين الصورة الفنية وبعدها الرمزي، تتمثل في مشاركة الشاعر بروحه ووجدانه وشهادته في ملحمة القدس ونضال الأمة العربية من أجل حريتها على أرض الأنبياء، ولعل هذا ما كان سببا في تدخل البعد الإنساني علّه يمد الدفقة الشعرية بأحد أمرين هما: 1- خصوصية التجربة الشعرية وتلاقي الذات المتكلمة (أشهد) بالموضوع (القدس). 2- الصراع في النص الشعري الذي يتحول بدوره بفعل تلك الحركية والتوتر إلى بناء درامي قابل للتحول إلى مشهد مرئي مثير، الصور المركبة و المتداخلة على تنميته، وهذه الأخيرة تقدم حالة أو فضاء من الأخيلة بتداعياتها، وهذا ما يعبّر عنه في النقد الحديث بالرؤيا الشعرية القائمة على إثارة اندهاش القارئ بالصور المتمردة على المألوف[1]. كما اعتمد على أسلوب المفارقة من بداية النص إلى نهايته لرسم لوحتين متعارضين في ملمحيهما ووظيفتهما رغم تداخلها الشديد، تصف الأولى مأساة القدس وشعبها تحت النار والدمار بنزيف الدمع والدم وتضطلع الثانية بوصف الشهداء الماضين على درب الحرية يمحون ذل العار العربي (أشهد أنّ العرب شيدوا إذاعات وكتابات...) وتمتد هذه المفارقة على مساحة النص كله محققة نوعا من الانسجام النصي المبني على علاقة التقابل في مستوى الدلالة النسقية، وهذا التقابل هو الذي يضفي على النص بعدا إيحائيا كما يعمق عطاءها وإنجازيتها بالنسبة للمتلقي. وبإمكاننا الآن الانتقال إلى مستوى آخر من مستويات التصوير الشعري في النص، وهو المتمثل في الرمز، يعتمدها الشعر الحديث لإثارة الإحساس وجلب الانتباه والتأثير في الآخر بنقل الدلالة من البسيط إلى المركب ومن المادي والمحسوس إلى المعنوي والنفسي، وهذه القصيدة كغيرها من قصائد المجموعة الشعرية "تراتيل الغربة" ثرية بالرموز المثيرة لمعان هامشية تفتح النص على قراءات متعددة، إذ نقرأ منها:

- لفظة الخيل التي هي رمز العروبة الملبية لنداء النجدة و الانتصار للحق.

---

(1) محمد محمود، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 1986، ص94.

- لفظة الليل التي هي رمز الغزو المستبد و الظالم و الهاتك للأعراض.
- لفظة الصبر التي هي رمز المقاومة و المواجهة.
- لفظة الطفل التي هي رمز البراءة الجريحة و الحزينة.
- لفظة الدم التي هي رمز الشهادة والتضحية في سبيل المجد والأرض. إن هذه الرموز بدلالاتها تمثل في السياق العام تجربة الشاعر في التعبير عن موقفه من الوضع الراهن، و بالتالي يمكن عدها حلقات وصل بين العالم الخارجي والحالة النفسية للشاعر المتشبث بأمل النصر- بعد ليل الهزيمة- على يد أبطال المقاومة الذين اتخذوا من الحجارة سلاحا يقاومون به عدوهم؛ إن تجربة الشاعر وأحاسيسه المتوترة تقف معادلا موضوعيا للحقيقة الخارجية كما يرصدها الواقع الحسي للأحداث المتعلقة بنضال شعب من أجل حريته السليبة[1] وعلى صعيد آخر حين يؤدي الشاعر شهادة عما ارتكب في حق القدس وشعبها وعن حال الخذلان العربي إنما كان يختصر ملايين الشهادات العربية على تخاذلهم وضعفهم، وفي هذا الرمز بعد فني ذو قيمة بالنسبة للتجربة الشعرية المعاصرة؛ إذ يتحلل الشاعر تدريجيا من التعبير العام شيئا فشيئا ليصل إلى درجة التعبير عن المعان الإنسانية من خلال التجربة الذاتية، ولعل هذا ما يجعلها أكثر تأثيرا وأقدر على تحقيق سمة الفرادة في العمل الإبداعي[2].

2 ـ التشكيل الموسيقي:

إن الموسيقى في الشعر وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس[3] ولعل سر تلك الحالة النفسية

---

(1) المقصود بالمعادل الموضوعي عند إليوت الصورة التي يعبر بها الشاعر عن عاطفته، والشعر ليس تعبيرا عن المشاعر بل هروب منها، ويتمثل هروبه بتحويلها إلى شيء غريب ذي طابع كوني عام، انظر عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية**، ص232.

(2) غالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين**، دار المعارف، مصر، ص165.

(3) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص162.

المتوترة التي ترافق قراءتنا للنصوص والتي تشبه إلى حد ما تنويما مغناطيسيا[1]. والحديث عن عناصر التشكيل الموسيقي في النص يقودنا حتما للحديث عن الوزن والقافية والإيقاع الداخلي، ولو ابتدأنا بالوزن فإن أول ما نلحظه في البنية العروضية للقصيدة؛ إنها تنتمي إلى الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة، وربما نسب هذا التشكيل التجربة المراد التعبير عنها خاصة وأن الصورة الموسيقية تشكيل نفيس قبل أن تكون تشكيلا طبيعيا على حد تعبير عز الدين إسماعيل[2] على أن الشاعر في المجموعة جمع إلى الشعر الحر نماذج من الشعر العمودي، ربما ليبرهن على قدرته الشعرية في التعبير عن الموضوعات بما يناسبها من أبنية عروضية. ويتجلى الإبداع الموسيقي للشاعر في تركيزه على القافية، وربما ظهرت موحدة في أكثر من سطر، ومثلها:

هل أعجبت و ذبت صبابه / طفل تهرسه دبابه / هل شيعت جنازة قريه.

أشهد أن الوقت ظلام / أشهد أن الناس نيام / أشهد أن الأمن شريد.

أشهد أن العدل طريد.

إن الشاعر يجنح في الأغلب إلى تنويع القافية بشكل منظم، و ذلك بقيام هذه الأخيرة على مقاطع تتغير فيها من مقطع إلى آخر، وكثيرا ما تتحد داخل كل مقطع وربما أمكننا التمثيل لهذه القضية في المقطع الجزئي الأول للنص الشعري:

- **المقطع 1** من السطر1 إلى 8، نلحظ: يراق، الأعناق، الأحداق، الآفاق، الأبواق، الأوراق. (القاف).
- **المقطع 2** من السطر15 إلى28 نلحظ: بخور البعرة، العبرة، صبرا، ذعرا.
- **المقطع 3** من السطر83 إلى93 نلحظ: العين، قلبين، أفيقوا، يرات، ..(النون القاف).

---

(1) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص124.

(2) المرجع نفسه ص42. وانظر محمد عبد حسن الله، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف 1981، ص10و11.

أما الموسيقى الداخلية فقد أسهم عنصر التكرار - وقد عرضنا له سلفا- في تحقيقها وإثراء الموسيقى العامة للنص الشعري، وربما تتأكد أهمية الكرار هنا بتحققه من خلال قواف معينة يتكرر ظهورها على مسافات متقاربة مثل القاف والنون والراء، كما يسهم تجاور نوع من الكلمات في البنية اللسانية للنص في تركيز هذا الأثر الموسيقي، ويتمظهر ذلك في: الجناس الناقص آن أوان والطباق في العدل والظلم واليوم والغد..

3 ـ بناء القصيدة:

تستوقفنا قضيتان مهمتان ونحن في سياق تحليل النص الشعري، ترتدان إلى هيكل القصيدة العربية في شكلها الجديد وهما: وحدة القصيدة من حيث هي بنية حية مبنية على التناسق الداخلي بين عناصرها بفضل جملة من العلاقات النسقية الوظيفية(1) التي تحدد قيمة العنصر اللساني داخل النظام، وفاعلية البيت الشعري في علاقته التكاملية مع الأبيات الأخرى على مستوى الشكل والمضمون.

وليست هذه القصيدة وحدها المتسمة -في المجموعة- بالوحدة والتماسك والترابط بل أن هذه السمة البنوية شاملة لسائر القصائد المؤلفة للمجموعة حتى إنه من نافلة القول بأنها أجزاء قصائد لقصيدة واحدة أو نصوص متقاطعة في نص كبير، ربما جاز لنا أن نضبط عنوانه على ما أورده الشاعر في الغلاف "تراتيل الغربة"، ولعل أهم ما حقق هذه الوحدة النصية ترابط أفكار القصيدة واتساق الأنساق اللسانية وانسجام المعاني فيما بينها بما يناسب التجربة الشعورية المعبر عنها والعناية من ناحية أخرى بالقافية داخل النص الواحد، ناهيك عن وحدة الفكرة المعبر عنها من البداية إلى النهاية والتي لخصها العنوان «الدم يراق...أفيقوا» وربما تكرار صور الاعتداء الصهيوني على الفلسطينيين، وانتهاك حرمة القدس يؤكد على هذه الوحدة الموضوعية؛ لقد كان للتكرار المتلون بأصباغ عدة من الصور والأخيلة دوره الفعال في نسج

(1) يان موكاروفسكي، **اللغة المعمارية واللغة الشعرية**، تقديم وترجمة ألفت كامل الروبي، فصول، عدد ديسمبر 1984، ص83.

خيوط القصيدة وتحقيق الوحدة فيها، ولعل تكرار بنية لغوية بعينها مع مطلع المقطوعات بشكل بارز مفيد في تحقق هذا التماسك الذي أضحى مطلبا ضروريا في الشعر الجديد، لطالما عنيت به الدراسات اللسانية النصية، والمقصود بهذه البنية "عبارة أشهد" التي تقدم لمجموعة من المشاهد الشاهدة على أفعال العدو في الإنسان الفلسطيني والإنسانية جمعاء، فمهما تنوعت هذه الشهادات وتعددت ستظل معبرة عن شهادة كبرى واحدة يقدمها الشاعر المبدع أمام التاريخ وللعالم في سبيل هؤلاء الشهداء الباذلين لأرواحهم من أجل الحرية ودفع الظلم، ومما زاد من وحدة وتماسك النص تلك المفارقات والمقابلات على صعيد المستوى الدلالي؛ فكثيرا ما يعرض الشاعر للمعنى في نفس سياق نقيضه وهذه التقنية بالغة الأهمية من الناحية الفنية في تجسيد وحدة البناء الداخلي للنصوص وقد ألمعنا إلى بعض النماذج سابقا.

4 ـ قوالب البناء:

يمثل هذا العنصر القضية الثانية التي يرتكز عليها البناء النصي، ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا بأن هذه القصيدة قد اختارت بعض تقنيات البنية الدرامية لتمثيل التجربة الذاتية للشاعر في علاقتها بالموضوع، فهذا النص "الدم يراق...أفيقوا" تجسيد لتلك البطولة الشعبية وتلك التضحيات الجسام التي قدمها الشعب من أجل القدس، وربما تم هذا التجسيد باستحضار بعض التقنيات الدرامية، فنحن أمام أحداث متوترة وصراع بين طرفين أحدهما يمثل القدس وثانيهما يمثل العدو، والظاهر أن هذه الأحداث فيها بعض الحركة والتطور والنمو وربما كان هذا مناسبا لأدب المقاومة وافعل الانتفاضة في وجه الاحتلال، ولا أباعد الحقيقة إذا قلت بأن عنصر الحوار (الداخلي/الخارجي) قد ظهر ليصل بالنص أحيانا إلى مرحلة القصة الشعرية، وقد أسميتها مرحلة لأنها تمثل نقطة التقاء بين جنسين أدبيين متناصيين هما الشعر والقصة، بهدف تجسيد التجربة والإيغال في التعبير عن الموقف الذاتي الذي يختزل الموقف الإنساني برمته من الظلم والعدالة والحرية... ومفاهيم أخرى، ولنا أن نقرأ عن بعض الأحداث وبعض الشخصيات مثل:

ليل القدس... دخان حقد،

والأرواح تصير شموع ليل

قناديل العشق تصير... تطير

تضيء معابر يسعى فيها الناس إلى أكمام النور

والأرواح تصير حدائق ضوء في أرجاء القدس

ويبقى الضوء شيخا يصرخ:

يا أحرار العرب هلموا

يا أحرار العرب شام الناس تعالوا

نحن نضيء الليل...نخط الدرب...هلموا

ثم تمضي القصيدة في عرض أفعال العدو النكراء إلى قول الشاعر:

ويا من يسمع..يا من ينظر

هل أعجبت وذبت صبابه

طفل تهرسه دبابه

هل أكبرت نزيف الدم...

ثم يقول:

إن اللائي تنظرهن أيامي...رهطك أنت، وعرضك أنت، بأرضك أنت

وإن أوان الصحو، أو إن الفعل...تجلى

فانهض وانهض... وانهض.

فربما خيل إلي، كقارئ، بأنني أمام قصة حبكت أحداثها لتصور واقعا دراميا مؤلما لشعب أمام دبابة، بقدر ما يقدمه من تضحيات بقدر ما يقترب إليه فرجه، وأمله في الخلاص وهذا ما عبر عنه بقوله "إن أوان الصحو، أو إن الفعل، تجلى"، وقد عمل الفعل في علاقة الماضي بالحاضر (المضارع صفة) عمله في تحريك الوقائع وتفعيل الأحداث[1]، وقد يستخدم الشاعر في بعض

(1) محمد القاضي، تحليل الخطاب السردي، ص10.

المقاطع تقنية المونولوج بغية تقديم المحتوى النفسي الذي يختزل ما يختزنه قلبه من مشاعر الحسرة على القدس وحال الأمة؛ وتركز المونولوج في وعيه هو بشكل خاص في أبيات مثل: **العين تشد العين/ والكف رباط الكف إلى قلبين، والأمس حبيب اليوم بعزم الغد/ والدم محرك قلب والأخ لدعم الأخ...** فالمقطع حديث نفسي عن حالة عن رغبة لابد أن تتحقق، ألا وهي رغبة الانتصار للأخ الجريح فالدم لا يصير ماء مهما كانت الظروف، وتقلبت الأحوال.كما نقرأ له في قصيدة "**يا راكبا ثبج الغمام**"

سجد الظلام، وقال أشهد أنه   لولا دماؤك ما تراجع جحفلي[1]

ومن نافلة القول التذكير بأهمية هذا العنصر في الحث على المقاومة والصمود، وربما يكون ملمعا مميزا لأدب المقاومة والحرب منذ القديم إلى الحديث، فالإيمان بقضية عالية يخفي اعتقادا راسخا يضحى في سبيله، ولا يُدخر جهد لأجل تحقيقه في الواقع، إن تاريخ الثورة وما يكتنفه من نضالات يؤكد على عدم وجود أدب أوَ ثقافة أو فن في غياب الاستقلال والحرية، فإذا عشعش الاستعمار بكل صوره في بلد ما فإن الذهنية الاستعمارية ستحول الفكرة إلى خراب يحوم فوقه البوم، خاصة وهو المعبر على صوت الأمة، المنافح عن معتقداتها، إن هدف أي قوة معتدية تبتغي تكريس بقائها على أرض ليست لها إنما هو إسكات صوت الفكر وقتل الفن والإبداع[2]

أولت من "ياقوصة" التاريخ والأبطال حتى

اليوم، مهدا للرجولة والطفولة والحنين؟!

وقوله في "أم قيس"

آه من صوت على سمع عبر

من صدى التاريخ في الروح استقر

---

(1) مجموعة تراتيل الغربة، ص80.

(2) حنا مينة ونجاح العطار، **أدب الحرب**، منشورات دار الآداب، بيروت ط3، 1979 ص175.

أحرقت كنعان من قبل الصور

أحرقت عادا...وحطّت في قريش

إن استحضاره التاريخ علامة في النص الشعري له دلالته الرمزية، فهو يعكس اهتمام الشاعر بقيم الحضارة الإنسانية عموما و الحضارة الإسلامية خصوصا بما حققه الأسلاف من أمجاد كان يمكن أن تكون دافعا للخلف لكي يواصل الدرب بكل وفاء وإخلاص، ولعل في حضوره تأكيدا على المسؤولية التاريخية للعرب والمسلمين أمام قضيتهم العادلة "تحرير الأرض والمقدسات". إنما يرتبط بهذا الموقف من حس عربي يضاعف من هول المأساة التي ألمّت بالأمة وأرق الشاعر لها بحكم انتمائه العميق لهذه الروح العربية المتعالية التي ترفض الضيم و تعشق الحرية، نلمح هذه الروح العروبية في أكثر من موضع لعلّ أهمها في قصيدتنا النص، المقطع الذي يحث فيه على المقاومة:

يا أحرار العرب هلمّوا

يا أحرار العرب نشامى الناس تعالوا

نحن نضيء الليل... نخطّ الدرب...تعالوا

وقوله:

لعل ثماد للعروبة في النقا

يفجّر أنهار المروءة في الدم

ويرتبط الإحساس بالانتماء العربي والحس الديني الذي تتجلى صوره في النص الشعري المختار في سياق علاقته بسائر النصوص، وهذا يعبر عن قوة إيمان الشاعر بعقيدته وبعدالة السماء في انتصارها للمظلومين والشهداء، يتراءى ذلك في قوله:

- في ذلك الظل المديد

- ظلّ الشهيد

- قمنا...قرأنا الفاتحة

- صرنا خشوعا عند محراب تضرّع من مآقيه البخور

يمكن القول في هذا السياق أن أهم ما شغل الشاعر، ليس في هذا النص فقط بل في سائر النصوص المكونة للمجموعة الشعرية "تراتيل الغربة"، موضوع الأرض السلبية بمقدساتها، والدماء الزكية التي سالت عليها، إن هذه الفكرة هي المحور الرئيس، والأكثر تداولا في النص الشعري عموما ولعله يمثل عصب القصيد عند "علي عقلة عرسان" ولعل أهم ما يبرز هذه الصورة ما نقرأه في قصيدة "لنا شهيد":

- في ذلك الظل المديد
- ظل الشهيد
- قمنا... قرأنا الفاتحة
- صرنا خشوعا عند محراب تضرّع من مآقيه البخور
- يا عيدنا.. .عيد التشارين التي ما شقّ غبرتها القصيد
- ما كنت... ما كنا... إذا لم نكمل الدرب الذي قد شقّه الرمز
- الشهيد

كما نلمس بعض جوانبها في قصيدة "أبابيل"

أقول وقد هلت علي زفوفها ... أبابيل، قولي: أي خريك أخبر
تمدين من صهيون حبل عداوة ... وتسقين للكرخين نارا تسجّر

وما يلفت الأنظار – مثلا – في هذا النص عودة الشاعر إلى التاريخ الذي يعبر وجوه في النص الشعري عن وعي بالبعد الحضاري للصراع، وكذا بالبعد الانساني إذ ليس العدو الصهيوني إلا رمز لقوى الشر في العالم لذا نجده يقول صراحة:

عرفناكم شر العباد، وسوءة ... تضيق بها الدنيا، وحقدا يدبر

لقد كان التاريخ ملاذا لكثير من الشعراء، ولكنه عند بعضهم شاهد عيان وقاض ترفع إليه المظالم، ألا ترى الشاعر في قصيدة "يا صوت سفح الشيخ" وهو يناجي الجولان الأشم قائلا:

جولاننا

أولست رهجة خيلنا

جولان فرسان الحزون

أو لست ملحمة الدروع

وسطوة المغوار في حصن الحصون

إن تتبعنا للقصيدة كشف عن عناية الشاعر بتحقيق عنصر التوازي، كشرط مهم من شروط كمال القيمة الموسيقية في الشعر وذلك من خلال:

1 ـ تقارب المقاطع في طولها وعدد أسطرها.

2 ـ التشابه في بدايات المقاطع وافتتاحها عادة بلفظة أشهد.

3 ـ التقابل الدلالي بين الأسطر الشعرية في المقطع الواحد.

5 ـ الموقف والرؤية:

يبدو أن الشاعر "عقلة عرسان" عاش مرارة التجربة التي تمر بها الأمة في صراعها ضد المحتل الغاصب فهو ينتمي لأرض سالت عليها دماء زكية لأبطال شجعان قاوموا شراسة المحتل، فهو لا يأبى إلى أن يشارك المناظل والمقاوم صموده بأن يكون صوته الصداح في الكون و سفيره إلى العالم العربي يدعوه إلى التوحد والصمود للخروج من قفص الاحتلال.لقد أمسى الوطن وأضحت القدس كرمز لهذا الوطن الكبير هي الوجود نفسه بالحاضر والماضي والمستقبل، وبالتالي لا ملجأ للفرد العربي إلا أن يقاوم بعد أن يحقق وعيه بذاته فيستفيق من سبات عميق كان غارقا فيه، وأحلام فضية كانت تعرقل تقدمه، وسر هذه الاستفاقة لون أحمر مصدره الدم المراق في ليل القدس، ولعلنا ندرك ذاك التلاحم بين موقف الشاعر من القضية ورؤيته الشعرية بقراءتنا للمقطوعة الأخيرة من النص الشعري:

يا أهل القدس أفيقوا

أن الدم يراق

وإن الناس فراق بين العدل والظلم، أفيقوا.

وقوله:

آن أوان الكف عن التسليم بأن العجز عبادة

ولعلي لا أكون مبالغا إذا قلت بأن هناك تقاربا بين ما قاله الشاعر هنا وما قاله **صلاح عبد الصبور** بأن الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعارا للخطر، لكن الفرق بينهما أن الفئران تلقي بنفسها في البحر هربا من السفينة الغارقة أما الفنانون فيظلون يقرعون ناقوس الخطر، صارخين طالبين إغاثة ركاب السفينة أو الموت على ظهرها شهداء[1]، وربما ذكرنا هذا أيضا بتحذير "**لقيط بن يعمر الإيادي**" لقبيلته من خطر فارسي يتهددهم قائلا لهم:

أبلغ إيادا وخلـــل في سراتـــــهم ... أني أرى الرأي إن لم أعص قد نصعا

يا لـهف نفسي إن كانت أموركم ... شتى وأحكم أمر النـــاس فاجتمـــعا

إن ما يحث عليه الشاعر، ويدعوا عليه كل العرب وما يجب أن يضع كل عربي ومسلم نصب عينه، يبيت معه ويصبح، أن ما اخذ بالقوة لابد أن يسترد بالقوة وأن روح التمرد في النفوس لابد أن تظل قائمة شديدة التوهج للتحرق في القريب العاجل العدو فتحوله كالهشيم المحتظر، لقد سجّل الشاعر الدرس من خلال توقفه مع أحداث لبنان ومذابح فلسطين واحتلال الجولان أنه لابد من هبّة عربية لخّصتها كلماته التي طالما ردّدها وردد مثيلاتها في القصيدة وقصائد أخرى من ذات المجموعة:

إن أوان الصحو، أوان الفعل. . .تجلى

فانهض. . .وانهض. . .وانهض.

وقوله في قصيدة "أقول هبيني"[2]

لـعـل سـيـول الـغـزو تـحـجـب ... وتدري قلوب العرب معنى الترحم

ويهدي لهم في مهمة الليل ثاقب ... من الرأي إجماعا بشهر "المحرم"

---

(1) عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، دار طلاس للدراسات والترجمة، ط2، سنة 1985، ص61.

وهكذا يمكن القول إن القصيدة المحورية تلتقي مع سائر القصائد الأخرى في موضوع واحد هو موضوع الاحتلال، وفي سياق واحد هو مقاومة هذا الاحتلال المتوحش والذود عن المقدسات بالغالي والنفيس، ولعل هذا التوحد الموضوعي والسياق هو الذي يجعل من الإبداع الشعري الذي يهبر عن تجربة الشاعر "علي عقلة عرسان" الشعرية والشعورية أشبه ما يكون بكتاب متعدد الفصول وإن كانت هذه الفصول مختصرة إلا أنها معبرة جدا بفضل تعدد مشاهدها المتقابلة في جو مسرحي مهيب قائم على حوار من نوع مميز بين قوى الخير و قوى الشر في صراع مرير يعكس محنة شعب ضعيف أمام قوة عاتية. ربما أمكننا بعد هذه الجولة السريعة في عالم المواقف والرؤى الخاصة بتجربة الشاعر، ضمن استنطاق النص في علاقته بالنصوص المجاورة الأخرى للمجموعة أن نستخلص بعض الملاحظات لعل أهمها:

1 ـ **توازن الفكر والوجدان**: والمقصود بذلك أن الشاعر حاول بقدر كبير أن لا يسقط في فخ الانفعالية رغم مرارة التجربة المشاهدة ليس فقط في النص الأنموذج بل في سائر النصوص الأخرى، وهذا ما أتاح نوع من الانسجام والارتباط في البنية النصية للقصيدة، إننا نجد في بعض النصوص الشعرية الأخرى مما يغلب فيه التمرد ألفاظا كثيرة دالة على العويل والسباب والانفعالية المفرطة بخاصة في الإبداع الشعري النسوي فالدعوة إلى الاستيقاض من الغفلة والنوم خطاب موجه للفكر والوجدان معا، وما كان للصحو أن يظهر وتلوح بوارقه إذا لم يكن الفكر صاغيا وكذلك الشعور.

2 ـ **تنوع المضمون**: ثمة خاصية ثانية ميزت العمل الإبداعي عند الشاعر، ألا وهي تنوع المضامين وتعدد التجارب ولا أدل على ذلك من كثرة الصور المعبر بها عن كثرة الحوادث وتتابعها، فلكل صورة قصيدة، ولكل قصيدة مضمون، ولكل مضمون تجربة تعكسه بلا تكرار ولا اجترار.

3 ـ **وضوح الرؤية**: لقد صدر الشاعر في هذا النص عن تجربته الذاتية التي تعكس حبه الشديد لوطنه أولا وللأرض المقدسة ثانيا و لبلاد العرب من الخليج إلى المحيط فهو القائل:

تنظر (أي القدس) كل صباح... كل مساء نحو الشام...إلى الأوراس ونحو البصرة.

وكذلك تمثل إيمانه العميق بقيم الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الإنسانية عموما النبذة للظلم والحرب والعاشقة للحرية والأمان، ويتأكد لنا مرة أخرى وعي الشاعر السياسي بما يحاك ضد الأمة لذا دعاها للوحدة ففيها الخلاص، ولا يمكن أن نقاتل متفرقين فلا طاقة لنا بالعدو، كما لا يمكن أن نتخدع بالكلام المعسول والشعارات الرنانة الداعية للسلام الأعرج بدون مقاومة لذا نقرأ مثلا من كلماته:

أشهد...أشهد أن العرب نشيد، وإذاعات،
وكتابات، وخطابات و بيانات وشعارات، وزعامات...

سادسا: نبض النص الشعري من تشكيل الدال إلى تغريض المدلول خطاب في سوق البطالة لسميح القاسم أنموذجا

النص:

(أ)

1 ـ ربّما أفقد ـ ما شئت ـ معاشي
2 ـ ربّما أعرض للبيع ثيابي وفراشي
3 ـ ربّما أعمل حَجّارا...وعَتّالا...وكَنّاس شوارع
4 ـ ربّما أبحث في روث البهائم عن حبوب
5 ـ ربّما أخمد عريانا وجائع
6 ـ يا عدو الشمس...لكن...لن أساوم
7 ـ وإلى آخر نبض في عروقي سأقاوم!!.

(ب)

8 ـ ربّما تسلبني آخر شبر من ترابي
9 ـ ربّما تُطعم للسجن ثيابي

10 ـ ربّما تسطو على ميراث جدي
11 ـ من أثاث وأوانٍ وخواني
12 ـ ربّما تحرق أشعاري وكتبي
13 ـ ربّما تُطعم لحمي للكلاب
14 ـ ربّما تُبقى على قريتنا كابوس رعب
15 ـ يا عدو الشمس... لكن...لن أساوم
16 ـ وإلى آخر نبض في عروقي...سأقاوم!!.

(ج)

17 ـ ربّما تُطفئ في ليلي شعلة
18 ـ ربّما أُحْرَم من أمي قبلة
19 ـ ربّما يشتم شعبي وأبي، طفل وطفلة
20 ـ ربّما تغنم من ناطور أحزاني غفله
21 ـ ربّما زيّف تاريخي جيان وخرافي مؤلّه
22 ـ ربّما تحرم أطفالي يوم العيد بذله
23 ـ ربّما تخدع أصحابي بوجه مستعار
24 ـ ربّما ترفع من حولي جدارا وجدار
25 ـ ربّما تصلب أيامي على رؤيا مذله
26 ـ يا عدو الشمس...لكن...لن أساوم
27 ـ وإلى آخر نبض في عروقي... سأقاوم!!

(د)

28 ـ يا عدو الشمس...
29 ـ في الميناء زينات وتلويح بشائر
30 ـ وزغاريد وبهجة
31 ـ وهتافات وضجّة
32 ـ والأناشيد الحماسية وهج في الحناجر

33 ـ وعلى الأفق شراع

34 ـ يتحدى الرّيح...ويجتاز المخاطر

35 ـ إنّها عودة "يوليسيز"

36 ـ من بحر الضياع

37 ـ عودة الشمس وإنساني المهاجر

38 ـ ولعينيها وعينيه... يمينا... لن أساوم

39 ـ وإلى آخر نبض في عروقي

40 ـ سأقاوم!!

41 ـ سأقاوم!!.

ـ تنوير

النص رسالة لغوية متماسكة من الأبنية والعلامات والأفعال الكلامية تضطلع بنقل خبرة أو رؤية حياتية كونية ما تمثل تجربة الكاتب[1]، ثم تنتقل عبر قنوات التوصيل المختلفة إلى المتلقي الذي يستقبلها من حيث هي بناء من العلاقات اللسانية الجامعة للقضايا وحاملاتها من ألفاظ وجمل وفقرات ومقاطع، و هذه الأنساق التي تتشكل منها الرسالة يتحكم في ظروف وجودها تحديد الأجزاء في ترابطها الكلي وتناغمها الموضوعي وفق منطق ما، ويمكن القول -والحال هذه -إن النص مكان يحصل فيه كما يحصل في الموقد عدد معين من التفاعلات الكيميائية التي تولد قيما أدبية نصية انطلاقا من وحدات كلامية فعلية، وهو لذلك ليس مجرد رصف اعتباطي للكلمات والجمل وأشباه الجمل بل إنتاج مترابط ومتسق ومنسجم[2]. لقد درجت الدراسات اللسانية في تحليل الخطاب على الانطلاق من أنساق ظاهرة في البنية النصية

(1) على اختلاف التوجهات المدرسية يثبت مبدأ الترابط قيمته في تحديد معنى النص، انظر، جميل عبد الحميد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، ص69.

(2) التداولية جزء من السيميائية عند شارل موريس وعند فرنسيس جاك تدرس علاقة العلامة بمؤوليها في الخطاب، انظر فرانسواز أرمنكو، **المقاربة التداولية**، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص28.

مثل: العنوان والمقدمة والخاتمة، مستنجدة بمعطيات جزئية في وصف المعطيات الكلية، والتي يسمح إدراكها بالإحاطة بعالم النص في صفته الكلية، ثم تأكيد ترابطه من خلال وصف العلاقات بين الأجزاء وتحديد نوعها في مستويي السطح والعمق، مما يؤكد ضرورة الانتقال بالوصف النحوي من مجال الجملة الضيق إلى مجال أرحب يمثله الخطاب في صورته النصية[1] والتي باستطاعتها الإفصاح والتأثير والفعل[2]، ويرتكز بناء النص وانسجامه على جملة من العناصر النصية[3]، تحقق تكامله وتلاحم أبنيته الجزئية، بالإضافة إلى تضافر جملة من القرائن الحالية ثقافية واجتماعية متعددة الأبعاد تسهم بدورها في تحقيق الانسجام، وتُحدث حوارية نصية بين بنية الخطاب وعالمه، وإذا انتقلنا إلى عناصر الربط المسهمة في اتساق النصوص فمنها البسيط ومنها المركب؛ فمن الأولى حروف العطف، ومن الثانية أسماء الإشارة والأسماء الموصولة، وضمائر الإحالة التي نقف عندها بوجه خاص في هذا الخطاب، والمركبات الحرفية والظرفية، والزخارف البديعية أيضا عنصر مهم في بنية الاتساق، وقد بات من المعلوم أهمية هذه الروابط في تحقيق تداولية البنى النصية في السياقات المحيلة إليها، إن التحليل اللساني النصي يجمع بالضرورة بين القواعد التركيبية والدلالية والتداولية، ذلك أن القراءات الحديثة للنصوص الإبداعية تنطلق من بوابه اللغة مدخلا طبيعيا لعالم النص وفضاءاته اللامتناهية، من غير إغفال لسلطة المتلقي الذي يتقاطع عالمه مع عالم المبدع، واعتبارا لهذه العلاقة الحميمة كان الاهتمام بالموقف النفسي للمتلقي[4]، ودوره الفاعل في اضفاء الديناميكية على الخطاب وتسييقه وتغريضه من حيث هو فعل إنجازي يراد إيقاعه مباشرة أو ضمنيا، ومن ثم فإن تصميم الخطاب يجب أن يراعي ما تهتم به نفس المتلقي. وبذلك يصبح من السذاجة القول بأن المبدع يكون في

---

(1) سعيد بحيري، علم لغة النص، ص، 228و229.
(2) سعد مصلوح، **نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية**، ص153.
(3) بخصوص مفاهيم الاتساق والانسجام والتناص انظر دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، ص103 ومابعدها.
(4) سعيد بحيري، **علم لغة النص**، ص165.

حالة من اللاوعي حين ينجز عملا فنيا، بل إن هذا الإنجاز هو من الوعي الذي تتحدد فيه مواضع التأثير في القارئ من خلال قنوات التبليغ وآلياته، هذا وستحرص دراستنا على تمعين نص "**خطاب في سوق البطالة** " للشاعر الفلسطيني " **سميح القاسم**" وفحص مستويات انتظامه وتماسكه ليحقق الغرض الشعري، والذي يمثل -هنا- مقتضى الخطاب من منظور لساني، وسعيا إلى تفكيك المكونات الجمالية والسياقية الموفرة لدفقته الشعرية بكل مقوماتها التركيبية والأسلوبية والدلالية والإيقاعية، مستعينين في معرض دراسة عناصر التشكيل اللساني في هذه القصيدة ببعض الآليات المنهجية التي تقتضيها لسانيات النص، حيث ترتكز هذه الدراسة على العناصر الآتية:

أ- التشكيل اللساني النصي

يقوم التشكيل اللساني للنص على المكونات الأساسة التالية:

1 ـ أ ـ المكون الموضوعاتي

2 ـ أ ـ المكون التركيبي

3 ـ أ ـ المكون التخييلي

4 ـ أ ـ المكون الإيقاعي

إن هذه المكونات هي التي تنظم عمل الوحدات اللسانية في مستويي البنية الظاهرة والعميقة للخطاب، متحكمة في إنتاج الدلالة، وتماسك موضوعاتها وفق إستراتيجية نصية معينة تتحكم فيها فاعلية التكرار والإحالة والتصوير المشهدي المركب، وجدلية البقاء والعدم التي يصطنعها الصراع الذي تعلو نغماته على قيثارة الذات الصارخة في وجه الآخر.

1 ـ أ ـ المكون الموضوعي (مجال المدلولات)

إن "**خطاب في سوق البطالة**" نص شعري حداثي كتبه "**سميح القاسم**" سنة 1967م، وقد تناول فيه صمود الشعب الفلسطيني وإصراره على المقاومة، من خلال تحدّيه للأساليب القمعية التي اعتمدها الصهاينة، مقاوما الإرهاب وأنواع التنكيل في ثبات وصبر مواجها كل أساليب المسخ ومحاولات الاستلاب وتزييف الحقائق، يحدوه في كل ذلك أمل في العودة والتحرّر من

ربقة الاستعمار الصهيوني، والشعب الفلسطيني في ذلك رمز للمقاومة والتضحية في سبيل مقدسات الأمة، وهذه المضامين في اختزالها لتجربة شعورية معيشة، ومن خلال تعالقها تشكل بنية فكرية أتاحت للنص وحدة موضوعية عادلتها **موضوعة** المقاومة بوحدتها المعجمية المتواترة **"سأقاوم"**، وبالرغم من الطابع الخطابي الذي يغذيه ذلك التحدي لقوى البغي وأساليبه القمعية، والذي مارس من خلاله الشاعر توجيهه الفكري الماقت لكل قوى الطغيان واستعباد الشعوب المؤكد لنزعة الإباء التي جُبِل عليها الإنسان، إلّا أن هذه الثورة والتأجج العاطفي لم تطغ على الشاعر وتتملّكه إلى أبعد حدّ بل ظل الشاعر عقلانيا في دعوته، متمسكا بحق العودة إلى وطنه مهما طال الزمن.لقد تنوعت أساليب الاستعمار الساعية عبثا لاستئصال حق الحياة الحرّ، وكلّما ازداد القمع رضع الشعب لبان الروح الوطنية وتنامت آماله في العودة بعد التغريبة كما كانت حال ملك "طيبة" (يوليسيز)، إلّا أن التأجج العاطفي في مثل هذه المواقف بل في مثل هذا الشعر الثوري له مسوغاته إذ يراد من خلاله شحذ الهمم الثائرة وإيقاظ النفوس النائمة وحتى تهب على بكره أبيها لترد على الصهاينة سوء قصدهم. إن الطابع الحماسي الغالب على هذا النوع من الشعر اقتضى غلبة الانفعال المرتبط بمعاني التحدي و الصبر على الشدائد وتحمّل المشاق من أجل هدف أسمى.

إنّ هذه المعالجة الواعية للفكرة مع توافر النص على مواقف إنسانية نبيلة تنشد الفطرة التي خلق عليها الإنسان، فلم تفرغ النص من محتواه الجمالي المؤثر، إذ لم يوقف الشاعر دوره على سرد حوادث كما هي في الواقع بل نقل خلاصة التجربة الشعورية التي انتهى إليها بعد معايشته واقع ما، وهوالأمر الذي فجّر لدى القارئ متعة القراءة غداة ملامسته حدود النص الشعري لأول مرة لتوافره على عناصر الأدب، ذلك أن تداخلها يكشف بوضوح عن مضامين شعورية وفكرية، وانطلاقا من هذه الأهمية للشكل الفني في الأثر الشعري تستوقفنا جملة من العناصر المؤلفة للتشكيل اللساني التي تعبّر في خصوصياتها عن عمق التجربة الشعورية.

2 ـ أ ـ المكون التركيبي(مجال الدوال):

لعل أهم ما يسترعي اهتمام المتلقي، وهو يمارس فعل القراءة تداول ضميري المتكلم و المخاطب، واللذين غديا بنية نسقية تغطي بظلالها عالم النص، كانت فيها الوظيفة الندائية أكثر استهدافا حتى تحول النص إلى رسالة رفض مفتوحة من الذات الشاعرة لسان حال الشعب الفلسطيني إلى الآخر الغاصب للحرية والأرض.

وتتحدد هذه الوظيفة من خلال الخصائص النظمية والأسلوبية والمعنوية، بينما تتحدد الوظيفة المرجعية من خلال استظهار صور التاريخ بكل تشكلاته الأسطورية، وامتداده الزمني الموغل في القدم، وقد تمظهر في النص بضمير الغائب (إنّها عودة يوليس)، وبتوافر هذه التقاطعات النصية (التناص الأسطوري) يمكن تسجيل بعض الملاحظات في النص المتناغم:

1 ـ غنى الصورة الفنية؛ ذلك أن الشاعر المعاصر تنوّعت تجاربه الفنية من خلال استثماره الوقائع التاريخية أو المأثورات الشعبية، بحيث تغنيه هذه الأدوات على حسن تحديد أبعاد صورته الفنية فتسلّمها للقارئ واضحة من غير تشويش.

2 ـ تأجج الوعي الوطني ونشاط الحس الإنساني؛ فإن كان الشاعر قد انطلق مما أفرزه واقعه إلّا أن تجربته الفنية الثرية جعلته يقفز فوق أسوار الواقعية إلى فضاء الخيال ليتبنى فكرا إنسانيا فيجعل رؤاه صالحة لكل زمان ومكان يرفض فيهما كلّ أبيّ قيود الاستعمار، ويثور على جميع أساليبه التي لا تخرج عن ترجمة رغبة ملحة في استكانة الشعوب وسلبها حق تقرير مصيرها. والقصيدة تتمفصل إلى أربعة مقاطع، تتنامى من خلالها البنية الدلالية الكبرى للنص، فتتكشّف في الأخير عن بناء متماسك بين البنى المقطعية الصغرى ضمن الخطاب ككل، ففي المقطع الأول؛ نقف عند مجموعة من أفعال اللحظة الراهنة المسندة إلى الذات الفاعلة، مثل: أفقد، أعرض، أعمل، أبحث، أخمد، لن أساوم، سأقاوم، وتشي هذه الأفعال بدلالة التحدي والصمود والتشبث بأهداب الحق السليب، ثم إنّ هيمنة

الأفعال المضارعة الدالة على الحال تعني دوران التجربة في فلك اللحظة الراهنة واقترانها بالحاضر باعتبارها معاناة تتكرر كلّ يوم[1]، وعرضت هذه الأفعال في تدرج مرحلي بلغ أَوْجَهُ من التأزّم والتعقيد كشف خلال تعنّت الاستعمار ومحاولته إخضاع المقاومة لمقتضى الأمر الواقع، وشكّل كل حدث مستوى تقاس به درجة الثبات على الموقف وعدم الانصياع للرغبة المعتدية الرامية إلى مسخ الشخصية، واستلاب مقوّماتها وتزييف حقائقها من خلال اعتماد سياسة التجويع، **ربّما أخمد عريانا...وجائع**، ولكن أنّا للعدو أن يحقق ما أراده طالما تصر الشعوب على مقامته غير آبهة بما يزرع في دربها النضالي من مثبطات لن تبلغ عمق نفسه الثائرة المتشبثة بحقها بالعودة إلى أرضها ووطنها، وفي المشهد الثاني نقف عند حزمة من الأفعال ذات الدلالة السلبية المسندة إلى ضمير المخاطب (**تسلبني، تسطو، تخرق، تبقى**)، وفي ذلك تذكير للمستعمر بأساليبه الإجرامية، إلّا أن هذه الأساليب على مخالفتها الأعراف الإنسانية لما هي عليه من بطش وضراوة إلّا أنّها إلّا المقاومة شدة وضراوة، أما المشهد الثالث فهو على نسق سابقه تتصدره أفعال أسندت إلى المخاطب في صيغة الحاضر للدلالة على التجدد والاستمرار وتمادي العدوفي أعماله الوحشية غير آبه بالأعراف الدولية، ذلك أنّه لم يسلم من دنسه التاريخ ولا الحاضر، ويبدأ المقطع الأخير من حيث انتهى إليه السابق (يا عدو الشمس)، حيث نلاحظ غلبة الجملة الاسمية في معرض وصف أجواء الابتهاج بعودة الابن الضال (يوليسيز) إلى أرض المملكة (الوطن)، إنّها عودة المهجّرين إلى بلادهم الأم، إلّا أن هذه العودة ليست للاستجمام والراحة بل لمؤازرة أفواج المقاومين لأن الخطر لم يتلاش بعدُ بل بإمكانه أن يطفو إلى السطح كلّما تلمّس غفلة أوغفوة.

إن فحص البنى اللسانية لقصيدة " **خطاب في سوق البطالة**" من حيث مستواها المفرداتي والتركيبي يوقفنا على خصوصية اللغة الشعرية الحداثية، وما

---

(1) فوزي عيسى، **النص الشعري وآليات القراءة**، ص، 431.ص95.

ينازعها من السهولة في التعبير و الميل إلى استعمال الألفاظ المألوفة، ولم تشذ هذه القصيدة عن هذا الإطار، إذ تتميز بسهولة الألفاظ والعبارات إلى حد الإسراف، مما يجعل لغتها قريبة من لغة التخاطب، ولعل هذا التمرد في اللغة الشعرية في الشعر الحديث يؤكد نزعة الشعراء المحدثين إلى الانعتاق والتحرّر من الأعراف النظمية القديمة التي يعتد فيها بمدى تملك الشاعر لناصية البيان، وكأن همّه الأوحد هو مصارعة اللغة وإخضاعها لإرادته بغض النظر عن تعهد الفكرة بالتوضيح والإجلاء حتى يحقق للقارئ المتعة الفنية التي تتكشف عن سلوك مادي تنتهي أسبابه إلى قدرة الشاعر على الإقناع من خلال إحاطة القارئ بأضواء فنية تبهر بتأليفها وتستحوذ على ملكاته فتتهاوى بذلك الأطروحات العتيقة بأن للشاعر شيطانه يوعز له أسباب النظم ليصبح الشاعر بالمنظور الحديث محرّك أهواء القارئ، فيصير والحال هذه كأنه شيطان القارئ من حيث أنه يترجم سلوكاته ويخاطبه باسم أهوائه حتى كأنه يقول للشاعر: "لقد أردتها ولم أجدها"، وبالرغم من بساطة الألفاظ وبعدها عن الحوشي والمعقد إلّا أن الشاعر وظّفها توظيفا فنيا حقق حرارة التجربة وعمق المعاناة، وبسالة المقاومة التي هي أرقى مراحل الوعي القومي (أفقد، أعرض للبيع، أخمد، تسلبني، تسطو، تحرق). و هذه السهولة في التعبير لا تتعارض مع الفكرة المستبطنة للذات عبر اختيار النص لألفاظ وجدانية مليئة بالرموز والإيحاءات فغدت ألفاظه أيقونات تنسجم مع طبيعة النص المفعمة بالرفض والتحدي كلفظة "الشمس" التي هي رمز الحرية والاستقلال و"أمي" للدلالة على أرض الوطن و"أبي" للدلالة على التاريخ والتراث. إن هذا الاستعمال الرمزي للألفاظ يكثّف التجربة الشعورية ويعطيها قوة إيحائية كبيرة، في قوله:

يا عدو الشمس

ربما أحرم من أمي قبلة

ربما يشتم شعبي وأبي... طفل وطفلة.

كما يعتمد التشكيل اللساني للنص على عنصر الفعل في صيغة المضارع المنسوبة إلى ضمير المتكلّم تارة وضمير المخاطب تارة أخرى فغدا النص

والحال هذه رسالة مفتوحة بين المتكلّم ولسان حال الشاعر والعدو، ومن ذلك قوله: (أفقد، أعرض، أعمل، أبحث، أخمد، لن أساوم)، وأما الأفعال المحالة إلى ضمير المخاطب (تسلبني، تطعم، تسيطر، تحرق، تبقى، تطغى، تغنم، تحرم، تجوع، ترفع، تسلب)، فقد جاءت جميعها مسبوقة بالأداة "ربما" التي تفيد الكثرة مع دلالة الاحتمال، وهي تتكون من "ربّ"، وهي حرف جر شبيه بالزائد مضافة إلى "ما" الكافة فصارت "ربما "تدخل على الجملة الاسمية أو الفعلية، وقد تكررت في النص عشرين (20) مرة، تستعرض جميع الأساليب التي قد يلجأ إليها المستعمر في سعيه العابث لإطفاء جذوة الثورة وأنّى له ذلك طالما أن الشعب لا يقبل المساومة ولا يرضخ لأي سلطان قهري، وبدت صيغة المضارع أكثر انسجاما مع طبيعة الموضوع، طالما أن العدو ما زال كابوسا جاثما على صدر الأمة، فبدا الفعل المضارع أكثر الأفعال دلالة على السيرورة والتجدّد والإحالة على الراهن والسكون، مع أن هذه الأفعال الكلامية قد استوفت شروط الأداء والكفاءة الإنجازية من حيث الإسناد إلى ضمير المتكلم والتوجه للمخاطب، فتحشد ضمائر الفاعلية، ذلك أن الذات الفاعلة هي محور التجربة ومدارها، والملاحظ أن الأفعال التي تمثل عصب التجربة تقترن كلّها بالذات الفاعلة وقد جاءت على صيغة (أفعل) المجرد، حتى تجرد الكيان الصهيوني من صفة الفاعلية والقدرة على التأثير، طالما أن ما انتهى إليه المتكلّم من أوضاع مأساوية لم تطفئ فيه جذوة المقاومة وهو ما يؤكد عجز العدو على إخضاع الشعب إلى سياسة الأمر الواقع، من حرية ورغبة الذات الجامحة في الإقدام على الانتفاضة وتحدي الصعاب التي هي أحجار عثرة في طريق المقاومة، كما وظفت ضمائر الذات المتصلة البارزة في مركبات إضافية، حرصا على تأكيد ملكيتها وإثبات مكاسبها وإنجازاتها المهددة بالخطر والفناء جرّاء تعجرف المعتدي، ومن هذه المركبات (معاشي، ثيابي، فراشي، ترابي، شبابي، جدي، أشعاري، كتبي، ليلي، أمي، شعبي، أبي، تاريخي)، وقد عكست ضمائر الذات ما شهدته تجربة التحدي والصمود من تحولات مضادة، فقد انتقلت من موضع الفاعلية التي كانت عليها في بداية القصيدة إلى موضع المفعولية خضوعا للمؤثرات الخارجية المتحكمة في مسارها فصارت

هي المتلقية للفعل لا الفاعلة له في إشارة إلى تأصّل الصمود، فبالرغم من إحاطته بمختلف أشكال المثبطات حتى يحُمل على الإصغار والإذلال إلّا أنّه بقي جاثما ثابتا لا يتقهقر بالرغم من تصاعد أشكال القمع، كما تشير إليه الأفعال (تطفئ، يشتم، تغنم، تحرم، تخدع، ترفع، تصلب)، وقد ذيّلت هذه الأفعال المنسوبة إلى الذات الفاعلة:

" يا عدو الشمس...لكن...لن أساوم"

"وإلى آخر نبض في عروقي سأقاوم".

إذ تؤكد ثبات الشعب وتحدّيه لكل قمع، وقد استعيدت هذه النزعة الصامدة باستعمال الشاعر حرف الاستدراك "**لكن**" الذي يفيد إثبات ما يتوهم نفيه[1] بحيث دفع بحرف الاستدراك توهم المعتدي استسلام الشعب، ولكن ما ازداد الشعب إلّامقاومة وتحد (**وإلى آخر نبض في عروقي سأقاوم**)، وهو خطاب تحذيري يكثف التجربة في مشهدها الختامي، وخلافا لقصائد الشعر التحرري التي تعتمد أساسا الأفعال الإنجازية المباشرة من خلال صيغ الأمر والنهي والاستفهام وغيرها من الأفعال الطلبية، لأنّها دون شك أليق بمقام الحماسة في معرض التعبئة الشاملة للمواطنين حتى يحفظوا لوطنهم عزّته وكرامته، وردت الأفعال بصيغة غير مباشرة من خلال معناها الوصفي الظاهر إلّا أنّها استوفت شروط الإنجازية بإسنادها إلى ضمير المتكلم والتوجه إلى المخاطب، الأمر الذي خلع عليها ديناميكية جعلتها وقائع ماثلة أمام المخاطب حاضرة لا وهمية تدفعه في كل مرة لأن يجدد تحدّيه للمستعمر ويوطد تشبّثه بأهداف وطنه "إلى آخر نبض في عروقه"، ويمكن القول أن النص يوازي فعلا إنجازيا من النوع الوعدي الإلتزامي بالمقاومة المستمرة، ومن السمات المميزة للغة الشعرية تشكل النص من جمل متوسطة الطول، ذلك أن المقام يقتضي التوسط بين الإسهاب والإيجاز ليشمل بهذا الخطاب جميع شرائح المجتمع، لأنّه الوحيد الذي يقوى على إضرام نار الثورة وتعهدها إلى حين، وبالنسبة إلى

(1) إميل بديع يعقوب، **معجم الإملاء والإعراب**، ص، 373.

وظيفة التكرار في تلاحم أجزاء المقاطع والجمل النصية يمكن توصيف بعض نماذجه من خلال تكرار تام وحيد المرجع في الوحدة المعجمية (ربما) التي تواتر ظهورها عشرين (20) مرة في القصيدة، فلم يكتف الشاعر بدلالة (ربما) في حدّ ذاتها على الكثرة بل جسّد دلالتها بعدد تكرارها، وتتمثل قيمة التكرار في تكثيف الشعور بأهمية المعنى الذي تؤديه الوحدة المكررة، من خلال تكرار القالب اللغوي، فيحدث ترابط قوي بينه وبين السياق النفسي فيكسو الوحدة المكررة في كل سياق إشعاعُ معنوي يؤكد المعنى اللّازم ويطبعه في ذهن المتلقي، ومن صور التكرار المركب تكرارمعنى الجملة عن طريق المقابلة:

"يا عدو الشمس...لكن...لن أساوم"

"وإلى آخر نبض في عروقي...سأقاوم".

ولعل تكرار هذه الصيغة واعتمادها لازمة موزّعة على أواخر المقاطع في القصيدة هو خطاب ثنائي الشفرة، يكشف بداءة عن الصراع القائم بين قوة الشر المعادية للحياة، ومقاومة الشعب المحب لها، فتكرار هذا المشهد الذي يغذي التحدي وينمي ثقة الذات، ويوسع دائرة محبي السلام والإنسان في العالم، كما يفهم من هذا التكرار ذلك الخطاب الموجّه للمعتدي في جرأة وتحد، ينمان عن مدى الوعي الذي بلغه الشعب ي بحقه في الحياة الحرة فوق أرضه، والواضح أن التداعي على هذا النحو يضع الطرفين في علاقة تماثل وتناظر من مقاومة الشعب وتسلط البغاة.

3 ـ أ ـ المكون التخييلي(مجال الصورة)

إنّ من أهم عناصر **تشكيل الصورة** في الشعر الحديث المشهدية التي تختزل الفكرة والحس في دراما مؤثرة لا تخلو من قيمة واقعية يعمل المبدع بمخيّلته على استحداث علاقات بين صورها الجزئية التي تجتمع في انسجام وتآلف بحيث تكوّن صورة جمالية فيها من الفنية ما يغذي نفس المتلقي فيتأثر بها، وهذه الصوّر المشهدية نرصدها في تتابع المقاطع، وهي:

- مشهد البؤس والشقاء الذي آل إليه الشعب جرّاء العسف.
- مشهد مظاهر التعنّت والإرهاب.

- مشهد الفرحة والابتهاج بعودة المهجّرين إلى أرض الوطن.

إنّ هذه المشاهد الدرامية قد استوفت أجزاءها، جرّاء الانسجام والاتساق بين الكلمات التي شكّلت في ترابطها ببعضها معلما دلاليا، وقد تنوعت في النص "خطاب في سوق البطالة" طرائقُ صوغ الأفكار وتجسيد الأحاسيس عبر استخدام تقنيات ثرية ومتنوعة منها:

1 ـ 3 ـ أ ـ التصوير الواقعي:

الذي يتاح باستخدام أسلوب تصويري مباشر، وألفاظ حسّية تسمى بها الأشياء بأسمائها، وتُردّ بها الأمور إلى أصولها، فهذه الألفاظ لا تحمل إلّا قيمتها الحقيقية، ويتجلّى ذلك من خلال تصوير مظاهر البؤس والشقاء التي فرضها العدو على المستضعفين من أبناء الأمة.

"**ربما أفقد -ما شئت- معاشي**".

"**ربما أعرض للبيع ثيابي وفِراشي**".

"**ربما أعمل حجّارا... وعتّالا... وكنّاس شوارع**".

2 ـ 3 ـ أ ـ التصوير الخيالي:

لا تتحقق المتعة الفنية إذا ما أوقف الأديب نتاجه الفني على سرد الحقائق، فكأنّه بذلك لم يزد عن رد الأمور إلى أصولها، وهذا لا يفيد المتلقي في شيء بل إن العمل الفنّي الناجح يقتضي مسحة من الخيال تؤكد جانب الفنية في الأدب، إذ سبب التفوق بين الأدباء ما يحوزه أحدهم من خصوبة الفكر وجموح الخيال، ويتاح هذا السبق بما يتملكه الأديب من ألوان البيان، كالتشبيه البليغ في السطر (32)- (والأناشيد الحماسية وهج في الحناجر)- وكذا في السطر (36) -(من بحر الضياع)- وهو تشبيه بليغ من باب إضافة المشبّه به إلى المشبّه. وأما الاستعارة فقد استفيدت في السطر التاسع (9) حيث شبّه السجن بحيوان والشباب بالطعام الذي يقدم له وهي استعارة مزدوجة- ربّما تطعم للسجن شبابي، وكذا الاستعارة في قوله: "**يا عدو الشمس**" حيث شبّه الحرية بالشمس بجامع الإضاءة و المنفعة في كل، ثم حذف المشبّه (الحرية) وأبقى على صفة من صفاتها وهي الوضوح والجلاء، فالإحساس بالحرية حافز للتقدم

والإبداع، أي الإنتاج والإثمار كالشمس التي يفيد ضوءها وحرارتها، ومن الكناية ما استفيد في السطر (24) -" **ربما ترفع من حولي جدارا وجدار**" - وهي كناية عن صفة محاصرة الشعب الفلسطيني وعزلته عن العالم، ومن المجاز المرسل ما استفيد في السطر (33) - "وعلى الأفق شراع" - فقد استعمل الشاعر لفظة (شراع) للدلالة على السفينة، والعلاقة بينهما جزئية لأن الشراع جزء من السفينة، وفي النص الشعري صور بيانية متعددة قد أسهمت في تجلية المعاني وإلباس المجرّد منها ثوب المحسوس، بالإضافة إلى تجسيمها انفعال الشاعر، وكشفها نوازعه النفسية، وأما الصوّر المبنية على الحركة[1] والاضطراب فهي قائمة على استحضار الحوادث التي تميّز الشعب المحاصر ومن مظاهر ذلك:

الحركة: "**ربما أعمل حجارا...وعتالا...وكناس شوارع**".

"**ربما أبحث**"

"**يتحدّى الريح واللّجّ ويجتاز المخاطر**"

المكان: في السطر(8) ـ شبر من ترابي ـ (9) ـ للسجن ـ ، (14) ـ قريتنا ـ (24) ـ جدارا وجدار، (29) ـ في الميناء ـ ، (36) ـ بحر الضياع.

الزمان: في السطر (17)- ليلي ـ، (20) ـ غفلة ـ، (21) ـ تاريخي ـ، (22) ـ يوم العيد ـ، (25) ـ أيّامي.

اللّون: لم يذكر الشاعر ما يدلّ على اللّون صراحة بل ذكر ما يتعلّق به، نحو قوله: (الشمس، ليلي، شعلة، زينات). قد أسهم اللّون في إجلاء الصورة القائمة على الحوادث المشكّلة عبر ألوان تعكس حركية المشاهد[2]، فتتناسق الألوان لتعبّر عن معاناة الشعب الذي أريق دمه وحرم نور الحرية لما فرضت عليه دياجير الاستعمار إلّا أنّه يرفض حياة فرض عليه فيها اللونان (الأبيض

---

(1) محمّد عبد الرحمن مبروك، **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص253.

(2) درويش الجندي، **الرمزية في الأدب العربي**، دار نهضة مصر، القاهرة، 1986، ص94.

والأسود) بل يرنو إلى غد مشرق تبدّت تباشيره من بعيد، وهو ما ينم على اقتراب موعد اليوم المشهود، حيث يبتهج الوطن باستقبال أبنائه العائدين، وقد سعى الشاعر إلى تجسيد هذا التناقض باعتماده أسلوب المفارقة، حين انتهى إلى رسم لوحتين متعارضتين، تصف الأولى معاناة الشعب في ثنايا سعيه للحفاظ على رمقه جرّاء ما يمارس من سياسة التجويع والترهيب لإخضاع الشعب، وتتعهد الثانية وصف إصراره على المقاومة:

يا عدو الشمس...لكن...لن أساوم.

إلى آخر نبض في عروقي... سأقاوم.

يتحدى الريح والثّلج... ويجتاز المخاطر.

الرمز: إنّ ارتياد الرمز خلع شيئا من الغموض على الشعر الحديث، غير أن بعض النقاد يرون أن هذا الغموض ليس عيبا فيه، بل هو الذي يعطيه قوّته وقدرته على البقاء، إذا كان رحيلا نحو الأعماق وتغلغلا في المجهول لاصطياد الجديد غير المألوف وارتياد الآفاق التي لمْ يعرفها الخيال من قبل كما هو الشأن في السطر:

ربما يشتم شعبي وأبي... طفل وطفلة.

فلا يدرك مراد الشاعر إلّا بعد بذل جهد في التأمل والتفكير، ولعل المراد: إن العدو تمادى في تزييف الحقائق وتشويه شرعية الكفاح إلى حد جعل الناس فحتى الأطفال على براءتهم يشتمون!!

كما حفل النص بالرمز والتناص مع الأسطورة لإعطاء معانيه قوّة الإقناع، وليشد القارئ إليها ويثير إحساسه ويلفت انتباهه بنقل الدلالة من البسيط إلى المركب ومن المادي إلى المعنوي وهذه القصيدة مليئة بالرموز المثيرة لمعان مكمّلة ومعينة على حسن استيعاب الفكرة والوقوف على تجلّياتها فنقرأ منها:

لفظة **(أبي)**، التي هي رمز للأصل والتاريخ وللماضي العريق.

لفظة **(الشمس)**، التي هي رمز للحرية والانعتاق.

ألفاظ **(أثاث، أواني، خواب)** رموز تميّز الشخصية الوطنية وتؤكد أصالتها.

لفظة (**أمي**) التي هي رمز للوطن الذي يحتضن أبناءه ويتعهدهم إلى أن يشبوا.

لفظة (**جدار**) وهي رمز للحصار.

كما وظّف أسطورة (**يوليسيز**) من خلال استدعاء العلم المذكور، والذي تحمل حشدا كبيرا من المعاني والعواطف والذكريات، فهي تذكّر بتيه ذلك البطل الأسطوري في الجزر والبحار، وبمغامراته العجيبة وما لقيه غداتها من صعاب كما تذكّر بالنهاية السعيدة لما عاد إلى وطنه ولقي زوجته (بنيلوب) الوفية، وانتهت بطرد خصومه الذين سعوا إلى الاستيلاء على حقه الشرعي في الملك، ولقد لجأ الشاعر إلى هذه الأسطورة كي يؤكّد حتمية انتصار الشعب وعودة المهجرين.إن هذه الرموز بزخمها الدلالي تعبر عن تجربة شعرية حرة وسعيه لتخريجها إلى الواقع، حتى يجعل هذه النزعات النفسية التي تؤمن بإمكانية الانتصار معادلا موضوعيا للحقيقة الخارجية.

4 ـ أ ـ المكون الإيقاعي

لعل من أظهر وسائل التأثير وأقواها إيحاء في القصيدة الشعرية موسيقاها، وتتمظهر في شكل خارجي يحققه الوزن والقافية ويتأتى الشكل الداخلي من خلال الإيقاع الذي يكون جرّاء الانسجام والتوافق بين الكلمات و الحروف وتآلفها[1]، والشعر الحديث يقوم على التفعيلة، فالسطر الأول من القصيدة مبني على تكرار تفعيلة (فاعلاتن) ثلاث مرات:

رُبما أف/ قد ما شيءُ/ ت معاشي.

فاعلاتن/ فعلاتـن/ فعلاتــن.

والسطر الثاني تكررت فيه التفعيلة أربع مرات، وأما السطر الثالث فخمس مرات، وقد يعتمد وزن السطر على أقل من ذلك، كما هو الشأن في السطر الأخير (سأقاوم). أما **القافية** في الشعر الحديث قد أصبحت متنوعة لا تخضع

(1) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربيةالحديثة**، ص162وعز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص124.

لنسق معيّن ترتبط بألفاظ السطر ارتباطا حرّا لا اصطناع فيه ولا قسر، إلّا أن هناك تكرارا لبعض القوافي، وهذا ما خلع على القصيدة موسيقى ثابتة في علو نغمتها، بل إن هذا التكرار قد يستمر عبر عدة أسطر كما هو الشأن في الجملة الأخيرة.

في الميناء زينات وتلويح بشائر

وزغاريد وبهجة

وهتافات وضجة

والأناشيد الحماسية وهج في الحناجر.

أما عن الموسيقى الداخلية فقد تحقّقت القصيدة من خلال التآلف بين الكلمات في السطر الواحد من جهة وأصوات الكلمة الواحدة م جهة أخرى، بحيث لا يتحسّس القارئ عيّا ولا حصرا وهو يمارس عملية القراءة على الرغم من احتواء الكلمة صوتين متباعدي المخرجين إذ يرى اللغويون أن الكلمة التي اشتملت هذه الظاهرة يكون النطق بمثابة الطفرة كلفظة (معاشي)، إذ تجاور فيها صوت (الميم) وهو من الحروف الشفوية مع حرف (العين) وهو من أقصى الحلق دون أن يتحسّس القارئ من العيّ ما يثنيه عن تعاطي هذه الكلمة، وأما لفظة (تطفئ) فقد تجاور فيها حرفا (التاء والطاء) وهما نطعيان لأن مبدأهما نطع الغار الأعلى وهو وسط[1] ويرى اللغويون أن النطق بهما مجتمعين بمثابة مشي المقيد[2]، إنّ القصيدة العربية الحديثة ترتكز أساسا على التفعيلة، التي تقوم مقام الشطر في الشعر العمودي، وتبقى موسيقى الوزن أو البحر كما هي، أمام تغيرات الإيقاع والنغمة صارت لها جوقة تعزف أنغامها على عدة آلات يحكمها نظام تحدّده الحالة النفسية التي تنتفض صاعدة، نازلة فتستدعي في كل مرة من النغم ما يكون أكثر كفاءة لنقل هذه الأحاسيس، ولكن الشعراء الذين استطاعوا أن يضبطوا موسيقى شعر التفعيلة قليلون، وهؤلاء القلة هم الذين قدموا صورة

(1) ابن يعيش، **شرح المفصل**، 1/ 125.

(2) محمود السيد شيخون، **البلاغة الوافية**، ص، 8.

مشرقة عن تجربة موسيقى الشعر الجديد التي شقّت غبار الضجيج بين المؤيدين لها والساخطين عليها، ويبدو أن "**سميح القاسم**" قد عاش مرارة التجربة فوعاها وحدّد أبعادها حين اختزل معاناة شعبه في شخصه، لأن مواقف هذا الشعب لا تختلف في نظرته إلى المستعمر الغاصب الذي شرّد العباد واستولى على البلاد، وقد أحسن الشاعر نقل تجربته الشعورية من خلال ما اعتمده من أدوات حجاجية إقناعية حيث وظّف الحجّة التمثيلية بالشكل الذي رآه يقرّب إمكانية تصوّر الانتصار على قوى الطغيان، وإن كانت من وفرة العتاد الحربي ما قد يبث الخور في النفوس المستضعفة، فتكون هذه الحجج التمثيلية المستفادة بالاستعارة من قوله:

- إنّها عودة "يوليسيز"

- من بحر الضياع

حافزا قويا على النضال و التضحية في سبيل الوطن عبر مختلف أشكال المقاومة، كما أن الانسجام بين فقرات القصيدة من خلال الانتقال الراعي من الذات التي أظهرها العمل الفني ثابتة غير متأثرة بالأساليب القمعية التي اعتمدها الصهاينة حتى ينالوا من عزيمة الشعب، فهذه الذات بإمكانها أن تطمح إلى مستقبل مشرق تقتضيه الحتمية الوجودية، وقد عرضه الشاعر في تناسب بين مطلع القصيدة وخاتمتها وتدرّج فيه تدرّجا محكما بحيث صارت الخاتمة من خلاله معطى منطقيا وطبيعيا يؤكد أحقية الشعب في العودة إلى الوطن السليب.

سابعا: حبك النص في مديح الظل العالي لمحمود درويش

دراسة نحوية نصية

توطئة

في ديوانه الشعري "سرحان يشرب القهوة" كتب "**محمود درويش**" قبل واحد وعشرين سنة، بيتا ملفتا للانتباه في سياق القصيدة الديوان التي تأثر فيها بما حدث لذلك المظلوم الفلسطيني "**سرحان بشارة**" الذي اتهم بقتل "**جون كندي**"، فقال مستهزئا بسرحان صورة العربي المظلوم، والمتهم أينما ولى وجهه:

أبوك احتمى بالنّصوص

فدخل اللصوص

وبعد سنوات من تجربته النضالية والشعرية أنشد الشاعر القصيدة الملحمة الموسومة بـ: "مديح الظل العالي" واصفا الحال العربية المنفعلة بقوله:

قصب هياكلنا

وعروشنا قصب

في كل مئذنة حاو ومغتصب

يدعو لأندلس... إن حوصرت حلب

وما بين القولين الشعريين علاقة وطيدة - فيما أعتقد- فالثقافة المحتمية بعرانين النصوص، أصبحت عرضة لأن تتعرى أمام اللصوص الطامعين، وأن تضل حينها مصاصة قصب همها الوحيد والمستعجل إدارة معركة نصوصية عقيمة، وغض الطرف عن اللحظة الراهنة التي تعيشها مجتمعاتنا، ولما كانت مطولة الشاعر إحدى الروائع المصورة لهذه اللحظة، فقد أوليتها عناية خاصة من خلال هذه الدراسة التي حاولت أن أقارب فيها بعض مقولات لسانيات النص التي يمكن أن تفسر بعض الظواهر التركيبية والدلالية والتداولية والبلاغية في الخطاب الشعري، والتركيز على مبدأ اتساق النص وانسجامه من منظور غربي دون التخلي عن كثير من الأفكار الباهرة في التراث التي تصلح لأن تكون مدخلا للتحليل اللساني النصي؛ إذا كان من المسموح به أن تتأسس نظرية لسانية نصانية عربية، وأجد نفسي مطالبا بأن أذكر بأن الحضارة الإسلامية هي حضارة نصية أساسا بعكس الحضارة الغربية التي لم يكن التفكير في مشكلات النص يشكل هاجسا معرفيا أو منهجيا؛ فقد كانت المنظومة اللسانية مبنية أساسا على النشاط الفكري الشخصي، يجسد ذلك "ديكارت" بمقولته الشهيرة: أنا أفكر إذن أنا موجود، وربما تسنى لنا استبدالها في تراثنا بمقولة أخرى على حد تعبير **منذر عياشي**[1] **أنا أتكلم إذن أنا أفكر فأنا موجود**، وتشمل هذه القراءة

(1) منذر عياشي، **اللسانيات والدلالة، الكلمة**، ص166.

مستويات بنية النص السطحية والعميقة في علاقة أجزاء النص ببعضها وارتباط النص من حيث هو بنية دالة بالسياق المقامي، و دور المتلقي في التأويل، فالنص كل تحده مجموعة من الحدود تسمح لنا أن ندركه بصفته كلا مترابطا بفضل علاقات تركيبية معينة، و بتوظيف أدوات الإحالة والعائد والروابط، غير أن هذا النص أشبه ما يكون بالكبسولة المشحونة بالمعلومات ذات الأبعاد الحضارية والثقافية والنفسية المتسمة بالتشابك، ومهمة لسانيات النص (نحو النص) تفكيك ما فيها ثم توزيعها بنويا ووظيفيا، ثم إعادة تركيبها من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية، من قائل هذا الخطاب؟ متى قيل؟ما هي أغراضه؟.لقد استطاعت اللسانيات أن تسهم في رسم سلم متراكب لرصد درجات الخفاء والتجلي لدلالات الأقوال، وفي هذا السياق تمثل هذه القصيدة مرحلة من حياة الشاعر اثر هجرته من فلسطين إلى بيروت بداية السبعينات بعد **مذابح أيلول** (سبتمبر) في الأردن، وهنا بدأ الشاعر حواره مع وعيه العربي ومع الشعر أيضا.إن المقاربة النصية لهذا المنجز الشعري تمر عبر توصيف المستويات التالية:

1 ـ المستوى النحوي:

يقوم التحليل النحوي للنص على تحليل الخواص التي تؤدي إلى تماسكه، والعوامل التي تجعل **الجمل النصية** تتعالق فيما بينها محكمة النسج، بالتركيز على الرابط في جميع المستويات النصية دون فصل، وعليه فإن دراسة تماسك النص تتطلب قدرة على النظرة الشاملة تستلزم دقة في تلمس جوانب الظاهرة الموصوفة في تشابكاتها[1]، لذا سنواجه في المستوى النحوي من هذه المقاربة حدود الاتساق وأدواته في النص الشعري المختار من خلال إبراز عدد الروابط المستعملة والعنصر الاتساقي الواردة فيه مع الإشارة إلى نوع الرابط والعنصر المفترض الذي يحيل إليه، وكان التعويل في لغة الوصف على ما وضعه **هاليدي ورقية حسن وفان ديك وج. م.آدام** من تصورات نظرية لظاهرة التماسك النصي من خلال استثمار ثلة من الإجراءات الهدف منها تتبع النمو الموضوعي للنص

(1) علي أبو المكارم، **الظواهر اللغوية في التراث النحوي**، ص325.

بوصفه كلّا لا أجزاء متفرقة مثل الذرات، وهذه الأدوات هي المسؤولة عن بنائه وانتظامه.إن القراءة الفاحصة تحيل إلى تمتع القصيدة بقدر من الاتساق بين أجزائها من حيث هي مقاطع وجمل بفضل توافر جملة من الأدوات النحوية المؤدية لوظيفة الربط، ويمكن بالإضافة إلى هذا الملمح العام استخلاص جملة من النتائج الجزئية هي:

أ - تم الربط بين أغلب عناصر الجملة وبين الجمل المتتالية بالأداة "و" (30 حالة).

ب -كما تم الربط بين عناصر نفس الجملة وبين الجمل المتتالية بضمير المخاطب "أنت" (40 حالة).

ج - تم الربط في حالات عدة بالعطف السببي عن طريق الفاء (08 حالات).

د - الضمير المحيل إلى المخاطب هو الذي أدى وظيفة الربط في الغالب حتى أنه لم يخل منه مقطع، بل سطر وهذا يدل دلالة قاطعة على وجود ذوات مستمرة مخاطبة يوجه لها الخطاب الشعري (المخاطَب موجود بالقوة وهو هنا فاعل)، إن الاحالة الضميرية مهمة هنا للكشف عن وجهة الخطاب واستمراريته في الإحالة إلى ذات واحدة تمثل الموضوع أو البنية الدلالية الكبرى عند فان ديك، بينما تعبر مضامين النصية المتشابكة عن المحمولات المتعددة والمتقاطعة في موضوعها الأوحد.

هـ -بالنسبة إلى الربط بالإشارة أمكن تسجيل 05 حالات فقط وهو عدد قليل.

والنتيجة المترتبة عن هذا الإحصاء والتصنيف هي أن هناك أداتين أدتا وظيفة الاتساق النصي هما الواو وضمير المخاطب (أنت) بوصفه ذاتا تمثل موضوع الخطاب في قصيدة مديح الظل العالي. إن الغاية من عملية الوصف هذه ليست مقصودة لذاتها، بل هي وسيلة للتأكد من نصية النص ونوعية العلاقات الاتساقية التي يبنى عليها النص الشعري عند **محمود درويش**، وربما كان اختيار أدوات بعينها في المستوى التوزيعي ملمحا أسلوبيا مميزا، وسنحاول مواجهة النص بجملة من التساؤلات مبتدئين بتعداد أدوات الاتساق في المطلع مع كتابة البيت الشعري التالي بجميع عناصره:

لا إخوة (موجودون) لك يا أخي (و) لا أصدقاء (موجودون) (لك) يا صديقي (و) لا قلاع (موجودة) لك (و) لا الماء (موجود) عندك (و) لا الدواء (موجود) ولا السماء (موجودة) ولا الدماء (موجودة (و لا الشراع (موجودة) ولا (الأمام موجود ولا الوراء (موجود).

إن هذه الروابط تنتمي إلى (الإحالة الضميرية / العطف / الحذف)، وتبعا لمنظور اللسانيات النصية يعبر هذا السطر عن تماسك شديد بين أجزائه بوصفه تتاليا جمليا لجملة من القضايا، فإذا انتقلنا إلى السطر السادس الذي ابتدأ بفعل مستقبل من الناحية الزمنية ورد بصيغة الأمر نجد ذلك منطقيا ما دام المذكور من أفعال سالفة ورد في الحاضر أو الماضي (سقط، يوجد)، وهذا يعني بالنسبة إلينا أن من مظاهر الاتساق أن يتقدم الحدث الذي وقع في الماضي الحدث الواقع في الحاضر والذي سيقع في المستقبل، وهذا الترتيب للزمن اللغوي صورة لترتيب الزمن في المفهوم والواقع، **وربما كان أكثر انسجاما مع التعبير عن الوضع الراهن المتسم بالرتابة وقلة الحركة.**وتمثل الأسطر بأرقامها (7-8-9) صورة من صور اتساق النص من خلال ورود أدوات مثل غ ح ض (ك)، فـ (عطس)، ها (إح ض)، و(عط)، أنت (إح ض) ك (إح ض)، و(عط)، أنا (غ ح ض)، ك (إح ض)، فـ (عطس)، أنت (إح ض)، أنا (إح ض) (المجموع 12) بحيث تمثل الإحالة الضميرية زوجا هو (أنا / أنت) متصلا يمثل استمرارية للنص، وتمثل الفاء تعليلا للأفعال المعبّر عنها في حين تربط الواو بين الجمل المتتالية، وتنسق بينها في ترتيب منطقي معقول، بقي لنا أن نتساءل عن إمكانية سقوط اليد والتقاطها، فهل هذا تعبير عن حقيقة واقعة أم ضرب من ضروب المجاز جنح له النص ليختزل صورة ما فإما أن يكون سقوط الذراع على الحقيقة بقطعها، وهنا تظهر بسالة وجسامة الموقف من رجل تقطع يده فيحملها بالأخرى على ما في ذلك من ألم شديد، وهذا المشهد السردي الدرامي أكثر إثارة وغرابة وأقرب إلى حكايات البطولة السالفة على ما فيه من واقعية، أو أن يكون السقوط محيلا إلى ما تحمله الذراع من حذر أو ما يتخذه الفدائي سلاحا له في المقاومة، سواء كان سلاحا ماديا أو معنويا، وأيا كان المعنى فإن المطلوب هو ضرب العدو، وتزداد الحيرة مع سقوط المتكلم نفسه

إلى جانب المخاطب الذي هو مدعو من جديد لكي يواصل مقاومته بالتقاط المتكلم كما يلتقط الحجر، وما في هذه الصورة الكنائية من تزاحم للمعاني المتخالفة بقصد الإثارة والدعوة إلى الاستمرارية في التضحية والكفاح إلى آخر رمق، وربما كان المقصود بسقوط الذراع سقوط ما تحمله والسقوط عادة يكون للحجر على سبيل الشبه والمجاز المرسل بعلاقة هي السببية، وبالتالي يمكن القول أنه زيادة على وظيفة الربط التي تؤديها أدوات الاتساق لا بد أن نراقب بعض القرائن ذات البعد الدلالي والبلاغي والتي من شأنها أن تؤكد الاتساق، ولنأخذ على سبيل التمثيل أيضا السطر (04) فإنه بالإضافة إلى وظيفة الربط تقوم الواو مثلا باختزال تركيب فعلي تلافيا للحشو، ولولا ذ اك لكان السطر

لا الماء عندك لا الدواء ولا السماء (عندك) ولا الدماء (عندك) ولا الشراع (عندك، وكذا الحال في السطر (5) معبرا عن فكرة واحدة هي نسبة الموجود للذات المخاطبة.إننا نصاب بخيبة أمل كبيرة إذا نحن لم نستطع تأويل العلاقة بين العناصر السالفة، فبالرغم من عدم وجود شكل على المستوى السطحي (الدالية النصية) لتوافر عناصر الربط إلا أن تساؤلات يمكن طرحها حين نصل بين تتالي كلمات بسيطة في معناها المعجمي، وكذا من الناحية التداولية لا تشكل لنا مشكلة، لكن تلاقيها معا وفق هذا الترابط هو الذي يثير الإشكال الذي نبحث عن حل له بأدوات أخرى غير الواو (القلاع، الماء، الدواء، السماء، الدماء، الشراع، الأمام، الوراء)، وربما كان تنزيلها في حقل دلالي واحد وفق مبدأ المصاحبة المعجمية يسمح لنا بإدراك دلالة العزلة ورمز المنفى وحالة الغربة والشعور بالضياع التي حاول الشاعر اختزالها في معنى النفي المطلق الذي يعادل موضوعيا **العدمية**.وهناك صورة أخرى من صور الاتساق التركيبي تظهر في النص يطلق عليها في نحو النص التوازي، ونمثل له بالمقطع المتكون من السطر (7-8-9-10)، حيث نلاحظ تعالقا بين الأفعال من حيث إحالتها إلى ذات واحدة (المخاطَب) بكيفية واحدة، كما أن المقطع تضمن أفعالا أساسة هي: سقط / ضرب / التقط، والسقوط والالتقاط يقفان على طرفي نقيض والجامع المعنوي بينهما الحركة والفعالية وربما القوة، وهو ما يظهر في الفعل الثالث الذي يشمل المرحلة الأخيرة من الحدث المعبر عنه

وهو الضرب الذي يساوي الحركة القوية، وبالتالي يتسنى القول بأن المقطع يدور على فعل واحد هو **الحركة القوية** التي يمارسها المخاطَب في اتجاهات متعددة[1]. كما يمارس التوازي المشار إليه دورا في نماء النص واستمرارية عطائه وهو ما نلحظه في الأسطر (52-53-54)، حيث كان التوازي تاما في السطر (52) -- 4 كلمات.السطر (53) -- 5 كلمات.السطر (54) -- 11 كلمة.وللتأكد من هذا الدور يكفي أن نختزل مكونات كل سطر ونعيد بناءه وفق المكونات التالية:

- يستمر الفجر.

- تنكر السماء.

- ينكسر الهواء على رؤوس الناس.

لا شك أن في هذا العمل إجحافا في حق معاني النص وأغراض القصيد، لك أن تقارن بين الحالين، و نبقى دائما في إطار الاتساق وهذه المرة مع فكرة العلاقة بين مقاطع النص في المستوى العمودي، وبمعنى أصح طريقة الحوار التي تقيمها أجزاء النص من حيث هي بنى مقطعية أساسة تتراوح بين التفسير والوصف والسرد والبرهان والحوار والأمر[2] بهدف بنائه وضمان نموه الدلالي، وسنقف مرة أخرى مع **مقطع وصفي** عنوانه (بيروت لا....ب) بكل الصور التي رسمها الشاعر، والمقطع الذي يليه عنوانه أشلاؤنا أسماؤنا لا.. لا مفر. ومما يمكن تسجيله مبدئيا:

1 ـ اختلاف العنوانين:

2 ـ عدم وجود ربط (عط)

3 ـ **وجود إحالة ضميرية تفيد توحد الذات المعبر عنها.** هذا يعني أن هناك تفككا ظاهريا من الناحية الشكلية بين المقطعين وهو ما يدعو إلى ضرورة

---

(1) انظر دلالة الفعل على أنواع الحركة وأغراض تلك الدلالات في الخطاب في محمد محمد داود، **الدلالة والحركة**، مواضع متفرقة.

(2) انظر أنواع البنى المقطعية في .Adam, elements de linguistique textuelle,p 10

قراءة النص عموديا باستحضار المعلومات السياقية، واختيار ما يناسب انسجام المقطعين، ولو تتبعنا المقطعين جيدا لوجدناهما يشتركان في استخدام أداة النفي (لا)، فمن هذه الناحية يمكن القول أن المقطعين يحافظان على استمرارية نفي الأحداث، وهي نقطة تقاطع وتماسك إيجابية، وهكذا ينمو النص في سياق مملوء بالنفي المطلق والرفض والحسرة والضياع أيضا، ثمة ملاحظة ضمن المقطع الوصفي نفسه على تقابل الإثبات مع النفي وأثره في المعنى:

- هي آخر الطلقات لا إثبات -- نفي

- هي ما تبقى من هواء الأرض لا إثبات --نفي

- هي ما تبقى من حطام الروح لا إثبات --نفي

فإن لم تكن لا هذه ولا تلك فماذا تكون؟ أتكون موجودة وهو لا يعرفها؟!

إن ما يمكن تأكيده بعد هذا التوصيف المختصر في بعض بنى النص الشعري أنه لا يمكن التعويل كثيرا على درجة اتساق النص من خلال توافره في مستوى البنية الظاهرية على أدوات الربط والإحالة للحكم على نصيته، بل لا بد من اعتماد وصف علاقات الانسجام الدلالي.

2 ـ المستوى المعجمي-الدلالي

ينصب تركيزنا في هذا السياق على جملة من الظواهر المعجمية والدلالية لها أثرها في ربط أجزاء النص والتأليف بين معانيه وهي: التكرار والتضام والترادف والتقابل وعلاقة العام / الخاص ولكل / الجزء، وانطلاقا من هذه العلاقات سيكون وصفنا لمعجم القصيدة.

رقم البيت	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	العنصر المحتمل
02	01	الأخ	تض	الإخوة
4	02	الماء	تض	السماء
		الماء	تض	الشراع
5	01	الأمام	مطا	الوراء
7	01	سقط	مطا	التقط
9	01	سقطت	مطا	التقطين

رقم البيت	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	العنصر المحتمل
13	01	قتلاك	تضا	جرحاك
14	01	اضرب	تكرا	اضرب
15	01	أشلاؤنا	ترا	أسماؤنا
16	01	بالجنون	تكرا	الجنون
17	01	"	"	"
18	01	"	"	"
19	01	ذهب	تكرا	ذهبوا
21-20	01	تكون	مقا	لا تكون
22	02	القناع	تكرا	القناع
		القناع	تكرا	القناع
25-24		لأحد	ع/خ	أنت
26		متراس	ع/غ،	بلد
27		الخلق	مطا	العدم
28	02	الدول	ك/ح	بيروت
		اللقطة	ش ترا	الثكلى
37-36	01	نكون	مطا	لا نكون
39	01	هناك	مطا	هنا
40	01	تغترب	ترا	تهاجر
41	01	هياكلنا	ش ترا	العروش
42	01	عروشنا	ش ترا	هياكلنا
43	01	كل مئذنة	ك/ج	مئذنة
44	01	حاو	ترا	مغتصب
46	01	أندلس	تضن	حلب
47	01	الطويل	مطا	القليل
48	01	تحليلا	مطا	الطويل
50	01	الحي	مطا	القتيل

رقم البيت	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	العنصر المحتمل
52	01	الفجر	تكرا	الفجر
53	01	السماء	تضا	الطائرات
54	02	الهواء	تضا	الدخان
		رؤوس	ك/ج	الناس
56	02	كل الملوك	تكر + ع/خ	أنواع الملوك
57	01	وجود اليهود	مطا	وجود الله
59	01	الظلام	تكرا	الظلام
60	01	يضيئني	تضا	الظلام (القتل)
62	01	مزامير	ش ترا	السلاح
67	02	اخرج	تضا	خرجوا
68	01	اللحم	ج/ك	لحم الفلسطين
70	01	لا ترث	مطا	اهج
71	01	امج	مطا	أحب
73	01	البكاء	ع/خ	الضبي
75	01	القاضي	ش ترا	القتلى
76	01	القاتل	ش ترا	الشهود
77	01	القتلى	مطا	القاتل
82	1	الليل	تض	الحلكة
83	1	التفاوض	تض	الوضوح
85	01	قاتل	مطا	قتلى
86	01	قتلى	مطا	قاتل
87	01	السماء	ع/خ	صبرا، كفر قاسم...

اللافت للنظر أن هناك نوعا من العلاقات المعجمية غلب في هذه القصيدة وهي: المطابقة، وقد أحصي منها ستة عشر حالة (16) (التعارض / التقابل)، بينما تمثل علاقة التضام إحدى عشر حالة، ويشكل التكرير[1] 10 حالات،

(1) ركزنا هنا على التكرار اللفظي لأن التكرار المعنوي بالمرادف أو شبهه أو التكرار النحوي فيكاد يكون ملمحا أسلوبيا مميزا في بناء القصيدة.

وهو بهذا قليل بالنسبة إلى هذه المقطوعات، أما الترادف فأحصي منه (03)حالات و شبه الترادف 06 حالات أما علاقة (ع /خ) ف 05 حالات وعلاقة (ج/ك)ف (05) حالات، والملاحظ أن عدد هذه الروابط المعجمية يتراوح بين رابط واحد إلى رابطين على أقصى حد في السطر الواحد.وثمة ملاحظة مهمة فيما يخص بعض العلاقات التي تظهر كأدوات ربط بين الأسطر المتباعدة مكانيا مثال (رقم 22 و 01) والعلاقة هي التكرير و(25، 10)، (47، 33)، (60، 13)، (87، 30) وكذا علاقة النظام (59، 82)، (3، 26).

ويمكن القول بدء أن مثل هذا التصنيف المعجمي وإن كان يقدم معلومات وصفية عن معجم القصيدة (الدلالة الحرفية للكلمات) فإنه لا يغني النص كثيرا من الناحية التأويلية لأنه لا يكشف عن الدلالات الحافة المتلونة بأوضاع اللفظة في سياقاتها المختلفة، ومن ثم تجهض فكرة الاختيار في الإبداع الشعري على حد تعبير نقاد الشعرية المعاصرة.

3 ـ المستوى التداولي

بالنسبة إلى هذا المستوى من الدراسة فإن التركيز سيكون على دور السياق وخصائصه في تأويل النص الشعري وعلى المعرفة الخلفية بوصفها مدخلا لتأويل العلاقة بين بنية النص وفضائه، أو لنقل بعبارة أخرى تحديد علاقة النص بمرجعه. ولنبدأ بالقضية الأولى:

أ ـ السياق وخصائصه:

قبل الحديث عن سياق النص الشعري يمكن أن نذكر بعناصر السياق الأساسة عند "**يول وبراون**" في كتابهما "تحليل الخطاب"، وهي المتكلم (الكاتب) والخاطب (القارئ) والرسالة (الموضوع)، والزمان (متغير) والمكان (متغير) ونوع الرسالة (نص شعري)، وقد ذهب هذان الدارسان إلى أن العلم بهذه الأركان يسهل عل المتلقي فهم الرسالة وإعطائها القراءة المناسبة[1]، كما ذهب فان ديك إلى أن السياق الاجتماعي بوصفه مكونا مهما من مكونات

(1) يول وبراون، **تحليل الخطاب**، ص27.

السياق العام للنصوص إنتاجا وفهما هو المسؤول على التمكين لشكل نصي ما في مقام تواصلي معين؛ أما قواعد النحو العادية فلا دخل لها إلا بقدر محدود جدا ينصر في عملية التنظيم اللغوي لا غير، فلو كان المقام تعبديا مثلا فإن أفعالا كلامية معينة تهيمن على الشكل النصي لتمحضه إلى أفعال التعظيم والشكر فيتراوح بين الالتزاميات والسلوكيات أما الأمريات فإنها معدومة الوجود بالرغم من أن قواعد النحو لا تمنع استعمال صيغ الأمر في أي تركيب لساني[1]، وبالنسبة إلى النص الشعري يجب أن نشير إلى أن العناية بسياقاته ليست على درجة واحدة، فمن النصوص ما يرد في ضوء سياقه التاريخي (الزمكاني) كالنصوص الشعرية التراثية (شعر المناسبات كالمدح والرثاء والهجاء)، أما النصوص المعراة من السياق فهي النصوص الحديثة التي نادرا ما تقدم ملفا تعريفيا بظروف القصيد أحوال المتكلم والمتلقي مما يفتح الباب على مصارعيه للتأويل، مما يقتضي وجود قارئ ضمني كما حدده **ليتش وشورت** لا يتقاسم مع المؤلف المعرفة الخلفية فقط بل يتقاسم معه أيضا مجموعة من الافتراضات والآمال والمعايير حول ما هو ممتع، وما هو مؤذ، وما هو جميل، وما هو قبيح، وما يعد صحيحا وما ليس كذلك، ولنضرب أمثلة من النص المعروض أمامنا من خلال هذا المقطع البرهاني في مقصده، والمتكون من بنى مقطعية صغرى تجسد السرد ثم الأمر ثم الوصف ثم التفسير:

سرقت دموعنا يا ذئب.........سرد

تقتلني وتسرق جثتي وتبيعها............سرد

أخرج قليلا من دمي حتى يراك الليل أكثر حلكة.......أمر

واخرج لكي نمشي لمائدة التفاوض واضحين........أمر

قاتلا بدلي بسكين..........وصف

وقتلى

يدلون بالاسماء......وصف

---

(1) عبد القادر بوزيدة، **فان ديك وعلم النص**، مجلة اللغة والأدب، تصدر عن قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر، مطبعة دار الحكمة، عدد، 200311، ص33.

صبرا..............تفسير

كفر قاسم...........تفسير

دير ياسن............تفسير

شاتيلا..............تفسير

تطرح تساؤلات عدة ربما ليس من السهل أن يجاب عنها -هنا- مثلا: من يتكلم؟ مع من؟ متى؟ أين؟ لماذا؟، وقد يقول الواحد منا أنه بالاستعانة ببعض القرائن اللفظية (الضميرية) يمكن الاقتراب من الإحاطة بما سلف طرحه من أسئلة، فقد ورد في النص ضمير دال على المتكلمين هو: نا (نحن)، وعلى المفرد المتكلم في تقتلني، وتاء المخاطب الدالة على المخاطَب (يا ذئب) وقرائن مكانية مثل مائدة التفاوض، (صبرا / كفرقاسم/ دير ياسين / شاتيلا) وكلها أسماء أمكنة تحيل إلى موضوع الرسالة، أما عنصر الزمان فغائب، وثمة ملاحظة يمكن الإشارة إليها وهي قيام الحوار على طرفين أحدهما يتكلم، والثاني يصدر أفعالا في صمت ودون أن يجب أو يعلق على ما يقوله الطرف الأول، وبعبارة أخرى كان من المفروض أن يمثل النص دورة التخاطب العادية بين طرفين (سؤال/ جواب) حول موضوع معين أن العملية لم تكن مكتملة فالأوامر والمطالب لا يجاب عنها من الطرف الآخر، فالطرف الثاني غير آبه لمطالب الأول تلخصه ذات الذئب بصفات القتل والسرقة، والغدر ليلا... إلخ، وطرف ضعيف أنهكه القتل والذعر وهظم الحقوق، ولم تبق له إلا المطالبة الملحة مع بصيص أمل في النجاة، واعتمادا على خطاطة **جوفريليتش** المقدمة في كتابه المهم الموجه للشعر الانجليزي يمكن توصيف النص الشعري باعتباره قولا ينتج بشكل نمطي في مقام يتضمن العوامل التالية، ولتوضيح هذه الفكرة نأخذ مثالا من القصيدة السالفة، ولتكن لفظة -الأسماء- التي وردت في الأبيات التالية:

15 ـ أشلاؤنا أسماؤنا

30 ـ علمتني الأسماء

87 ـ يدلون بالأسماء

فهل حافظت هذه اللفظة على دلالة واحدة بتكررها ثلاث مرات؟

نلاحظ في البيت الأول أنها سبقت باسم بينما سبقت في البيتين المواليين بفعلين هما: علم وأدلى وبعدُ يمكن أن نقدم القراءة التالية:

الأسماء المعلمة من طرف الله ← العلم ← اللغة

الأسماء المدلى بها (المصرح به) ← الشهادة ← العلامة

الأسماء أشلاء التمزيق، الموت، التفكك، فإذا كانت هناك علاقة بين العلم والشهادة واللغة والعلامة من جهة، فإن هناك علاقة خفية بين التفكك الذي هو تعدد والذي يمكن أن يكون مظهرا من مظاهر اللغة أو الشهادة. وثمة وقفة أخرى لا بد منها تتعلق بجدلية العلاقة بين الترابط والتداعي اللفظي في المستوى المعجمي وفق مبدأ الاختيار إذ أن هذه الجدلية تتحكم في بناء المعجم النصي، وبالتالي إذا كان مبنيا على لفظه مركزية تلخص موضوعه، فإن أغلب المفردات المختارة على المحور العمودي ستكون مرتبطة بدلالة هذه اللفظة من الناحية المعنوية (أي من الحقل نفسه)، وأحسن مثال في قصيدتنا هو (أنادي إشعيا) **من 67 -- 79** فلفظة إشعيا استدعت بالضرورة الكتب القديمة، مثلما استدعت العهد القديم، كما استدع لفظة أورشليم (فلسطين)، كما استدعت لفظة التقوى لفظة المغفرة، وقس على ذلك القتل والقاتل والمسرح الدموي... إلخ. وفي الصعيد النظري يفترض التمييز بين نوعين من السياق؛ أما الأول فيمكن تسميته بالسياق المعطى، وأما الثاني فهو سياق مستنبط بالدرجة الأول من المقام، ونبنيه على ما يخلقه الشاعر من أجواء متناقضة داخل النص، ففي المقطوعة السالفة يمكن القول أن السياق الداخلي المستنبط يمثل حالة قتل وجرائم بشعة ارتكبت في حق فئة من الناس في أمكنة متعددة وبفضاعة لا تماثلها حلكة الليل شهودها أشلاء ممزقة والمتهم الرئيس فيها قاتل عامد، وأداة الجريمة سكين رمز لسبق الإصرار والترصد حاضرة، وخصمان، ومتهم وضحية تطالب بحقها على مائدة المفاوضات، ولنضرب مثالا آخر بقوله:

رحلوا وما قالوا

شيئا عن العودة

ذبلوا وما مالوا

عن جمهرة الوردة

عادوا وما عادوا

لبداية الرحلة

من الواضح أن المشاركين في الخطاب هم:

1 ـ المتكلم: الشاعر

2 ـ المخاطب: القراء.

3 ـ الغائب (هم ربما اللاجئون).

ب ـ الموضوع: ؟

ج ـ الواسطة: مطبوع منشور مقروء.

د ـ الوظيفة: ؟

الملاحظ أنه ليس من السهل الفصل في تحديد طبيعة العنصرين ب و د (الموضوع، الوظيفة)، إن ربط النص بصاحبه كما تدل عله الصفحة الخارجية للديوان الشعري (الغلاف) إن صح الوصف يقيد نسبة القصيدة إلى الشاعر الفلسطيني محمود درويش، وعليه يمكن القول بأن الشاعر هو المتكلم، كما أن المخاطب ورد ذكره مرات عدة في الديوان (القصيد)، وهو متعدد الأوجه من هذه الناحية، فهو الوطن الجريح، وهو اللاجئ، وهو الشهيد، وهو بيروت في أغلب الأحوال، وهو الظل العالي...إلخ، وبالنسبة إلى الزمان يمكن أن نستثمر ما ذكر على الصفحة الأولى، فقد صدرت الطبعة الأولى في الفاتح من أوت سنة 1983، وتزداد هذه الصورة وضوحا إذا تأملنا مطلع المديح حين يقول:

بحرٌ لأيلول الجديد خريفنا يدنو من الأبواب

بحرٌ للنشيد المر، هيأنا لبيروت القصيدة كلها

كما وردت علامة أكثر تحديدا للزمان النصي في قول الشاعر:

قمر لمنتصف النهار

قلنا لبيروت القصيدة كلها قلنا لمنتصف النهار

أما الموضوع فقصيدة شعرية عنوانها مديح الظل العالي والواسطة ديوان

مطبوع.إن الشاعر أحد المنتمين إلى هذا الوطن الجريح (بيروت) الذي أهدي له هذه القصيدة تعبيرا عن متانة العلاقة التي تربطه بالمدينة التاريخ والمدينة الحب والمديخة الجمال والمدينة الخراب، فكل صور التناقض تجتمع فيها بل كل صور الحقيقة الممتزجة بالخيال والأسطورة، فمثلما هي مدينة للحب والعشق، هي أيضا مدينة للموت والفناء. . . .

وبيروت المكان مسدسي الباقي
وبيروت الزمان المؤبد الآن المضرج بالدخان
بيروت ما قال الفتى لفتاته
والبحر يسمع أو يزع صوته بين اليدين

هي كذلك مدينة الضحايا والدخان، إن السطور الأولى التي افتتح بها النص هي:

بحر لأيلول الجديد خريفنا يدنو من الأبواب
بحر للنشيد الحر هيأنا لبيروت القصيدة كلها
بحر لمنتصف النهار
بحر الرايات الحمر، لظلنا لسلاحنا الفردي
بحر للزمان المستعار

ربما يكون المقصود في هذه الأسطر بالحديث، ذلك الفار من دمار الحرب، ذلك اللاجئ المتهيئ للرحيل بعيدا عن وطنه، مستقبلا البحر في زمن تنكر للأحرار، إن الأسطر السالفة تترك ولاشك انطباعا في نفسية القارئ عن الحال المتحدث عنها في هذه المدينة الكئيبة الغريبة والمتقلبة، ولعل هذا ما يظهر في الأسطر الموالية:

بيروت قلعتنا
بيروت دمعتنا
ومفتاح لهذا البحر، كنا نقطة التكوين
كنا وردة السور الطويل وما تبقى من جدار
ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان قيامة
وقيمة بعد قيامة

يمكن القول حتى الآن أن النص مبني على تيمة متنامية فيه هي التقليب أو التغيير من حال إلى حال (المدينة، الزمان، الأشخاص)، غير أن النص الذي بين أيدينا ينتمي إلى جملة أخرى من النصوص تمثل كلها تقليدا أدبيا يتقاطع معها، ويشابهها، والقارئ مطالب بأن يكون متوافرا على زاد معرفي يؤهله لفهم النص في ضوء النصوص الأخرى التي تمثل هي أيضا جزءا من سياقه العام، وبالنسبة إلى التناص من المهم أن يعلم أنه:

1 ـ نص شعري حديث (الموضوع، الوزن والقافية، الصور، الأخيلة..).

2 ـ منتجه شاعر مجدد يدعو إلى خلق تقاليد جديدة في القول الشعري.

2 ـ لهذا الكون من الشعر خلفية غربية تتمثل في تأثره بالمذاهب الأدبية الغربية كالرومانسية والرمزية، في التخييل الشعري، ولعل ذلك يظهر في توظيف الرمز بنية عالية والاعتماد على الأسطورة أداة لتوصيل المعاني، والتأثير في النفوس.

3 ـ أن هذا الشعر ذو بعد سياسي ووطني وقومي مناهض للهيمنة والاستعمار بمختلف الأشكال.كما يمكن للقارئ المتبع لإنتاج محمود درويش أن يكون قد اطلع على قصائد أخرى في ديوانه وهي تكون مجتمعة ما يسمى في لسانيات النص **بإطار الشاعر**، وأبرز ما يميز الإطار أنه يشكل سياقا ممتدا للنص المؤول تمثله النصوص التي يحيل إليها الديوان، والتي تتلو النص المدروس، والحقيقة أن توصيف السياق هنا قام على تنظيم لعبة علاقات داخلية قدمها النص ذاته من حيث هي اقتضاء سياقي خارجي معقودة في علامات النص اللسانية، وعليه فإن دور السياق لا يمكن أن ينكر بالنسبة إلى القارئ الذي تصده النصوص بمتاهاتها ليظل باحثا عن الحقيقة عبر سراديبها المظلمة[1].

ب ـمعرفة العالم والمعرفة الخلفية

(1) وانظر محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 309،
mainguenau, elements linguistique pour le texte litteraire, ed bourdas, paris, p10.

من المعلوم لدى الدارسين اليوم أن اللغة باتت الوسيط بين المستعملين والمعرفة إذ بوساطتها يحصل التفاعل الاجتماعي والثقافي والمعرفي بوجه عام، ويتحقق علمنا بالعالم الخارجي، هذا العلم الذي نرتكز عليه أثناء قراءتنا للنصوص أيا كان نوعها لذلك قرر **ليتش**[1] أننا لا نستطيع معرفة موضوع القصيدة ما لم نحدد بعض مؤشرات العالم الذي نتصوره والذي يكون مدخلا طبيعيا لها، غير أن استدعاء هذه المؤشرات يتطلب تنظيما للمعرفة في الذاكرة وتنشيطها بكيفية تخدم فهم النصوص، وهذا بالتحديد ما يؤكده **علم النفس المعرفي**، ويرتبط بمسألة المعرفة الخلفية التناص، وهو كما يحدده ميشال أريفي: "مجموع النصوص التي تتعالق في نص معطى، والتناص طبعا يمكن أن يأخذ أبعادا مختلفة"، ويعرفه ميشال **ريفاتير** من خلال وجود علاقة تربط (ن1)، بـ (ن2) تتمثل في ظهور استشهادات وتلميحات أو علامات دالة على الجنس الأدبي مما يدعو إلى عقد مقارنة بين النص المتضمن لهذه العلامات ونصوص أخرى، وفي الأدبيات النقدية العربية الحديثة يمثل التناص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، إننا إذا عدنا إلى قصيدتنا سيكون من الواجب أن نطرح بعض التساؤلات مثل: 1- ماهي النصوص التي احتوتها قصيدة الظل العالي، وأعادت إنتاجها بطريقة توليفية خاصة؟ 2- سبب اختيار هذه النصوص دون غيرها.

3 ـ هل النصوص المقتبسة مع قصد المنتج؟، يمكن بدأ أن نشير إلى وجود نوعين من النصوص متعددة الأبعاد نميز منها:

أ-النص ذو البعد الديني (عالم الدين) وعلاماته غيبية / معتقد إسلامي.

- **نحتل مئذنة ونعلن بين القبائل أن يثرب أجرت قرآنها ليهود خيبر**
- **وبيروت اختبار الله، جربناك جربناك**
- **قيامة بعد القيامة**

---

(1) عبد القادر بوزيدة، **فان ديك وعلم النص**، مجلة اللغة والأدب، عدد11، ص32، فيه عرض لمفهوم المعرفة بالعالم عند فان ديك، وهو تصور جذري في نحو النص وعلم النص بعامة.

- فلتبحث عن نبي فيك ناما
- أيوب مات وماتت العنقاء وانصرف الصحابة
- اليوم تمت الرسالة فيكم
- لعل لي ربا لأعبده
- لعل
- علمتني الأسماء
- منذر سائل المصري في الوادي إلى أشلاء طفل في شاتيلا
- إنجيل أعدائي وتوراة الوصايا اليائسة
- إن الطلب مجالك الحيوي، مسراك الوحيد من الحصار إلى الحصار
- ومن أدمى جبين الله يا ابن الله سماه وأنزله كتابا أو غماما

ب- النص ذو البعد التاريخي، وترتبط به أحداث ومشاهد مثل:

- حتى يعود الروم حتى نطرد الحراس عن أسوار قلعتنا
- وتنكس الصواري
- لم تذكري قرطاج؟
- في كل مئذنة
- ماء ومغتصب
- يدعو لأندلس
- إن حوصرت حلب
- يا هروشيما العاشق العربي أمريكا هي الطاعون والطاعون أمريكا
- إشارات ترتبط بالخرافة والأسطورة
- أيوب مات وماتت النقاء وانصرف الصحابة
- والله غمس باسمك البحري أسبوع الولادة واستراح إلى الأبد
- من تزوجني ضفائها لأشنق رغبتي
- وأموت كالأمم القديمة، كمن سنة
- أنادي أشعيا، أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا، أزقة

- أورشليم تعلق اللحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم
- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟
- عن جيش يحاربني ويهزمني فأنطق بالحقيقة ثم أسأل: هل أكون مدينة الشعراء يوما
- أما النصوص التي تحاورها هذه الإشارات فهي كالآتي:
- الأوديسة
- أيوب
- العنقاء طائر مجهول الجسم، ويقال عن هلاك الشيء "حلقت به في الجو عنقاء مغرب
- قصة الأندلس
- ذات الصواري
- وصايا التوراة
- (القبائل / يثرب/ اليهود/ خيبر)

ابن الله: يتحول صوت المسيح من الدعوة إلى التسامح والصبر على العذاب إلى الدعوة للنضال والثورة.إن هذه الرموز ليست إلا نوعا من الاحتيال الفني مارسه الشاعر ليعايش واقعا مأساويا لوطن سليب تحول إلى نبع من الظمأ أو إلى امرأة تسبى أمام الأعين (العمياء) لا يستطيع أحد تخليصها استجابة لصيحة معتصمية، وها هي قصيدة تنشر في الفضاء رائحة من الدم والآلام وترجع صدى حنين المشردين إلى بلادهم. إن توظيف رمز أوديسة يزود النص بمعان متعددة الرحلة من بلد إل آخر، المغامرة، الضياع، الموت، الحب، الانتقام... القوة، السيطرة، الشجاعة...كما تحيل قصة الأندلس إلى زمن الاستلاب والهزيمة في حياة العرب المذعورين والمتخاذلين وتشير حلب إلى اعتداءات الصليبين على سواحل الشام ومدنه الزاهرة، وتثير ألفاظ العهد القديم، التوراة، التلمود إلى الثقافة الدينية التي يبني عليها العدو اعتداءاته ويبرر بها جرائمة، أما أيوب فاسم للنبي الذي مسه الضر ولم يجد ملجأ إلا أن يتضرع إلى الله ليرفع عنه البلاء رغم تجلده وصبره الطويل.وذات الصواري

صورة أخرى للصمود والكفاح، وركوب الخطر بكل ما يحمله البحر من مجهول مخيف، و**قرطاج** المدينة التاريخ بحضارتها وصمودها أمام المعتدين، وهي تتقاطع مع **بيروت** في فضاء البحر ووحدة المصير، بل في أصل الحضارة والوجود الإنساني أليس الفينيقيون بناة الحضارة في صيدا وصورهم من حمل مشعل المدنية لسواحل **إفريقيا** فشيدوا **قرطاج**، ونشروا الكتابة طريق العلم البشري؟، ولنا أن نتأمل الآن آيات من قوله تعالى: ﴿لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٢٨٦﴾﴾ [البقرة: 286]، وقوله تعالى: ﴿ٱصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَٱذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُۥدَ ذَا ٱلْأَيْدِ إِنَّهُۥٓ أَوَّابٌ ﴿١٧﴾﴾ [ص: 17]، وقوله: ﴿لَآ أُقْسِمُ بِيَوْمِ ٱلْقِيَٰمَةِ ﴿١﴾ وَلَآ أُقْسِمُ بِٱلنَّفْسِ ٱللَّوَّامَةِ ﴿٢﴾﴾ [القيامة: 1-2]، و﴿حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ ٱلْمَيْتَةُ وَٱلدَّمُ وَلَحْمُ ٱلْخِنزِيرِ وَمَآ أُهِلَّ لِغَيْرِ ٱللَّهِ بِهِۦ وَٱلْمُنْخَنِقَةُ وَٱلْمَوْقُوذَةُ وَٱلْمُتَرَدِّيَةُ وَٱلنَّطِيحَةُ وَمَآ أَكَلَ ٱلسَّبُعُ إِلَّا مَا ذَكَّيْتُمْ وَمَا ذُبِحَ عَلَى ٱلنُّصُبِ وَأَن تَسْتَقْسِمُوا۟ بِٱلْأَزْلَٰمِ ذَٰلِكُمْ فِسْقٌ ٱلْيَوْمَ يَئِسَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ مِن دِينِكُمْ فَلَا تَخْشَوْهُمْ وَٱخْشَوْنِ ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِى وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا فَمَنِ ٱضْطُرَّ فِى مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِّإِثْمٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿٣﴾﴾ [المائدة: 3]، و﴿إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَٰنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴿٢﴾﴾ [يوسف: 2]، و﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٣١﴾﴾ [البقرة: 31].

إن هذه الآيات القرآنية من حيث هي نصوص تتحدث عن قضايا متصلة بالقصيدة هي: 1- الابتلاء والصبر (المقاومة)، 2- أزلية الصراع، 3-التضحية رسالة للوطن، 4- اللغة (الأسماء) (الإنسان). والظاهر أن الشاعر حاول انتقاء جملة من النصوص تتماشى مع قصيدته في مضمونها ومقامها، وهذا يعني قراءته للقرآن واطلاعه على قصص الأنبياء والتاريخ الإسلامي بفتوحاته الشهيرة، كما أطلع على نصوص من الكتاب المقدس (التوراة) والتلمود أيضا ودليل ذلك حشده لسلسلة من الأسماء الدالة على الأعلام والمكان والوقائع تكثف الإحساس بعمق التجربة الشعرية والمعرفة بالعالم لدى الشاعر، لقد أقام الشاعر في هذا القصيد حوارا بين النص الشعري وعالم الأنبياء (موسى،

عيسى، أيوب) غير أنه لم يتعامل مع هذه العوالم بنفس الكيفية فأيوب رمز للصبر والمقاومة، وهو عزاء الشاعر والفدائي أمام العدو. إن ما سبق ذكره من النصوص في زعمنا تخدم مقصدية النص وهي من ناحية ثانية منسجمة معه وهذا الانسجام يدركه متلقي القصيدة.

4 - النص والنص الموازي

إن علاقة العنوان بالنص على ما فيها من تكامل وتوافق تحيل إلى الريبة، وتنفتح على تعدد التأويل فالعنوان يخفي النص بالاختصار الذي يحجب كل ما ليس ملخصا، وتجد النص نفسه حيال ذلك مجبرا على استعمال طاقته الكامنة لقراءة العنوان[1]، ونجد في قصيدتنا من الغموض والإلغاز ربما كان مقصودا للإثارة، فالنص من خلال مشاهد الموت والخراب والدمار والأمل واليأس والغضب و... إلخ لا يمكن أن ينسج ببساطة مع دلالة المديح والظل الذي يحيل إلى الطمأنينة، قد تكون بيروت ظلا ظليلا للشاعر ومن خلاله كل المستضعفين والمبعدين، وتكون هذه القصيدة مديحا لهذا الفضاء المريح الذي يشعر المستظل به بالراحة والطمأنينة. لقد كان العنوان ومازال أول عتبة يطأها القارئ، مستدرجا إياه إلى شتى ألوان الغواية التأويلية[2] التي يحمي حدودها الخفاء الدلالي في جدليته مع التجلي، ولابد أن نشير إلى علاقة عنوان النص بمضمونه (أو موضوعه) والتي نراها مؤسسة على:

علاقة المديح بالشعر (القصيدة)

علاقة القصيدة بالموضوع (بيروت الوطن الجريح)

علاقة المديح بالموضوع إذن مديح بيروت

علاقة المديح بالظل العالي إذن الظل العالي بيروت

فالقصيدة كلها لبيروت، وهي الظل العالي الذي ستظل به كل الأبطال

---

(1) نجاح حبيب، **دراسة بنيوية تطبيقية**، الفكر العربي المعاصر، عدد18-19، سنة1982، لبنان، ص214.

(2) الطاهر روابنية، **النص الأدبي وشعرية المناصصة**، مجلة اللغة والأدب الجزائر، عدد12، 1997، ص366.

والفدائيين هي كل ملجأ كل هارب من العدو هي الحنان والجمال الطبيعي...وهذا ما عبر عنه النص صراحة: أعذدنا لبيروت القصيدة كلها، لقد أهدى الشاعر قصيدته لبيروت صورة الأنوثة المغتصبة والنبل العربي والجمال الطبيعي الخلاب، صورة جمعت الحياة والموت في صراع أبدي ضاعت معه هوية الأنا[1] العربية، وإذا كان العنوان علامة أولى تهجس بالمعنى النصي، فإنه يضع الآتي موضع المقلوب منذ اللحظة الأولى فما يستحق البكاء والرثاء يضحي مديحا وثناء وللغناء أن يكون مرثية، كما يكون رقصة عرس أو حرب، والظاهر أن المرثية علامة على احتفالية ساخرة بقدرة الغياب على التجدد، فالموت مصدر قوة وحياة لأنه من أجل قضية سامية، وهي التي أدرجت شاعرنا من قمم الأحزان إلى ساحة النضال. إننا لم نفرض على النص معلومة ما، بل هذا الأخير أثار إشارات كان علينا أن نقاربها مقارنين ومكملين للفجوات التي بينها. والأخير سيكون الشعر على حد تعبير نزار قباني برقية عنيفة محرقة يرسلها الشاعر إلى العالم، ولابد أن يكون لهذه البرقية مرسل إليه، أعتقد أن ثلاثة أرباع الشعراء يكتبون قصائد ليس لها مرسل إليه، لماذا؟ لأنهم لم يرسلوها إلى عنوان واضح. .. الشعب[2].

5 ـ موضوع الخطاب

إن هذا المفهوم جذاب إذ يبدو أنه المبدأ المركزي المنظم لقسم كبير من الخطاب يمكن أن يجعل المحلل قادرا على تفسير ما يلي: لماذا ينبغي أن نعتبر الجمل والأقوال متآخذة كمجموع من صنف منفصل عن مجموع آخر يمكن أن يقدم أيضا وسيلة لتمييز الأجزاء الخطابية الجيدة المنسجة (...) من تلك التي تعد حدسيا جملا متجاورة غير منسجمة، وقد أضاف الدارسون إلى موضوع الخطاب مفهوم التخاطب الذي يقتضي اشتراك اثنين في العلمية، ومعلوم أن

---

(1) وليد منير، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، فصول، مجلد 16، عدد01، سنة 1997، ص172 وانظر صلاح فضل، **استرتيجية الخطاب الشعري عند عبد المعطي حجازي**، مجلة فكر ونقد، عدد سبتمبر 1997، ص102.

(2) نزار قباني، مجلة الآداب اللبنانية، عدد 01، سنة 1971، ص92.

النص الشعري باعتباره خطابا متعدد الأصوات، ويظهر ذلك من خلال حوارية مقطعية داخلية بحيث يسهم كل مقطع في علاقة بسائر المقاطع ببناء موضوع الخطاب، والظاهر في النص المقترح "مديح الظل العالي"، أن هناك معينات توصل إلى معرفة عدة مشاركين منها ضمير المتكلم بصيغة المفرد:

عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور عم؟

عرب نحن لا أفق يغطينا ولا قبر بوارينا.

وضمير الجمع المتكلمين، وجدنا نصغي إلى رعد الحجارة والمتكلم المفرد: أنا أول القتلى وآخر من يموت، إنجيل أعدائي وتوراة الوصايا اليائسة، بقي أن نشير إلى أن المقطع الأول الذي افتتحت به القصيدة يشكل الإطار العام للخطاب وهو: بحر لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من الأبواب

بحر للنشيد المر، هيئنا لبيروت القصيدة كلها

بحر لمنتصف النهار

إن الوصول إلى البنية الكلية يتطلب القيام بعملية حذف واختزال بحذر شديد مراعاة للسمة المتشابكة للخطاب الشعري، كما يقترح فان ديك للوصول إلى البنية الدلالية الكلية التركيز على التيمات الأساسة في عودتها إلى موضوعة رئيسة تمثل البنية الكلية للخطاب.

ثامنا: لغة الخطاب الصوفي وبنياته الدالة في شعر أبي حامد الغزالي - دراسة لسانية نصية -

توطئة:

إن شخصية ثرية المعارف، متعددة المواهب كشخصية أبي حامد الغزالي لم يغب عنها إبداع الشعر وتذوقه، وتوظيفه وسيلة إبلاغية للكشف عن الهموم والهواجس النفسية والعقدية التي تطفح بها الذات السابحة في الملكوت الإلهي، السائحة في روافد المعرفة الإلهية من رحلة الشك وهواجس السؤال الأبدي إلى يقين الحقيقة ومعين الصواب.لقد عنى بعض الدارسين ممن شغف بالغزالي الإنسان والفيلسوف والمتصوف بجمع قصائد شعرية نسبت إليه في

ضوء مؤلفاته التي حفظتها يد الزمن من عبث الإنسان، ولعل دراسة جلال شوقي عن الشعر في تراث الغزالي لمن أهم ما كتب في هذا الموضوع في الذكرى المئوية التاسعة لوفاته، وقد أنجزت الدراسة سنة 1986م/ 1406عرض فيها صاحبها تقسيم شعر الغزالي إلى خمس قصائد مطولة يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين 10 إلى 366 بيت، وهي: قصيدة الفاتحة بعشرة أبيات، وقصيدة الجوهرة الفريدة المضيئة في خمسة وعشرين بيتا، وقصيدة المنفرجة، في ثمانية وخمسين بيتا، وقصيدة النفس بأربعة وستين بيتا، وقصيدة التصوف، بثلاث مئة وستة وستين بيتا، هذا بالإضافة إلى قصائد صغيرة ذكرت في بعض المراجع كمنهاج العابدين، ورسالة في المعرفة، وأبيات وردت على لسان ابن السمعاني والعماد الأصفهاني، وابن النجار والمنادي[1]، إلّا أن أشهر قصائده المتصلة اتصالا وثيقا بموضوع التصوف تائيته المتكونة من 366 بيتا، والتي مطلعها:

بنورِ تجلّي وَجْهِ قُدْسِكَ دَهْشَتِي   وَفِيكَ عَلى أنْ لا خفَا بكَ حَيْرَتِي

فيا أقربَ الأشياءِ مِنْ كِل نظرةٍ   لأبعَدُ شيء أنتَ عنْ كلِّ رُؤْيَةِ

وفيها تعبير شعري رائع عن مراحل الشك والعزلة وطلب الحقيقة بطريق التصوف، إلّا أن طولها المفرط منع من تناولها بالتحليل وتفكيك أنساقها، وإبراز وظائف الخطاب الصوفي فيها، مرجئين هذا الهدف إلى عمل آخر[2] ومستعيضين في الآن نفسه في المستوى التحليلي بقصيدة ثانية لا تقل أهمية عنها في الموضوع والإطار الشعري عنوانها "الهائية في النفس" ألحقت بكتاب "معارج القدس في مدارك معرفة النفس" الذي حققه محي الدين صبري، ونشرته دار المعارف الجديدة ببيروت سنة 1975م، هذا، ويذهب محققها إلى أنّه ليس هناك دليلا

---

(1) جلال شوقي، **الشعر في التراث الغزالي**، الذكرى المئوية التاسعة، جامعة قطر، 1986، ص45-146.

(2) جدير بالذكر أن القصيدة مذيلة في كتاب "المضمون به على غير أهله"، وهو مخطوط بجامعة القاهرة، تحت رقم 2345، وتوجد له نسخة مطبوعة في دار الحكمة، سنة 1986.

علميا موثوقا به يشير إلى نسبة القصيدة إلى شخص آخر، واعتمادا للمخطوطة الوحيدة فإنه من الممكن نسبتها إليه بخاصة إذا قرئت في سياقها الثقافي العام، والذي يمثل ذات السياق الصوفي والفكري الذي نشأت فيه أفكار الغزالي وترعرعت، كما أن موضوعها ومعانيها وأغراضها تكاد تتطابق مع تفاصيل رحلته من الشك إلى الإيمان قاطعا مشوار الشك والتهافت وصولا إلى سر الحقيقة المقنعة بطريقة الصوفي السالك لا المعلم المشكك، وهي نفس الفترة التي وضحها في كتابه: "المنقذ من الضلال"، ففي ضوء تلك المتاهة لن يكون من الغرابة في شيء أن يكتب الغزالي قصيدته تلك يضمنها لومه لنفسه وشكواه من غيها وجناياتها في حق الخالق والمخلوق، مسجلا جهاده لها وإذلاله لكبريائها أمام كبرياء الله وعدله، وعلى صعيد البعد المعرفي تقدم هذه القصيدة موقف الغزالي الصريح من التصوف رؤية وسلوكا، فالتصوف عنده دلالات فكرية علمية رصينة تبدأ بالدين وتنتهي بالعقل حيث يقول في ميزان العمل: «إذا لم تكن النفس قد إرتاضت بالعلوم الحقيقية البرهانية اكتسبت بالخاطر خيالات تظنها حقائق تنزل عليها فكم من صوفي بقي في خيال واحد عشر سنين إلى أن تخلص منه، ولو كان قد أتقن العلوم أولا لتخلص منه على البديهة»[1]، وأول إدراك الحقيقة بالتجلي والكشف والذوق ثم الشرب ثم الري فصفاء المعاملة موجب لذوق المعاني[2]، لذلك تركز هذه القصيدة من مطلعها إلى آخرها على البعد الأخلاقي التربوي فليس التصوف إلا أخلاقا وتجربة حياتية واقعية مصدرها القلب المؤمن ومصدقها العمل المشروع [3] المصحوب بالمكابدة والمعاناة والتأمل:

46 ـ لو علمت بعض ماله خلقت أحزنها علمها وأبكاها

47 ـ لو تعرف الله حق معرفة لصححت برها وتقواها

48 ـ لكنها جهلها بخالقها أغفلها رشدها وألهاها

---

(1) الغزالي، **ميزان العمل**، تحقيق سليمان الدنيا، القاهرة، دار المعارف، ط1، سنة 1964، ص44.

(2) القشيري، **الرسالة القشيرية**، تحقيق خليل المنصور، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1998، ص39.

(3) المرجع نفسه، ص127.

1 ـ البنية الموضوعية:

يمكن تقطيع القصيدة إلى ست بنى مقطعية أساسية، هي:

[1 ـ 10] عتاب ولوم لانشغال النفس بالخلق وغفلتها عن الخالق

[11 ـ 29] الوصف بالذم للذات (نفيه في حق الذات والخالق)

[30 ـ 35] حكاية حالين نقيضين (ذات الشاعر وذات العابد)

[36 ـ 40] أحوال النفس المروضة (الإكرام، الرضا، الاستجابة، العطاء، إلهامها الصبر)

[41 ـ 61] النفس الظالمة والنفس المرضية حالتان متعارضتان

[62 ـ 64] الدعاء بتعجيل التوبة (استعطاف وتضرع)

أما الموضوع الأساس الذي يقوم عليه النص من حيث هو بنية دلالية كبرى فهو النفس اللوامة، هذا وإن هذا النص يقف لبنة متراصة مع لبنات أخرى متفرقة تعبر عن وحدة موضوعية طالما تحكمت في العطاء الفكري لدى الغزالي بصورتيه النثرية والشعرية عبر مدارات معرفية متعددة تركزت في جهوده الأصولية والفلسفية والصوفية، لتشكل ما يعرف ببنية الإطار في الدرس النقدي الحديث الذي يستمد فعاليته التأويلية من الألسنية، وفي محاولة استكشاف أبعاد التجربة الشعرية عند هذا الشاعر الفيلسوف المتصوف نقف وقفة متأنية مع قصيدته المحورية - هذه - لعلها تكون لنا معينا على معرفة خصائص التشكيل الشعري عنده بخاصة وعند شعراء التصوف بعامة. ومما يسترعي انتباه القارئ بداءة بناء النص على ضمير المتكلم الذي غدا بنية ونسقا مهيمنا يغلب الوظيفة التعبيرية المتجهة إلى المتكلم بالإضافة إلى ضمير الغائب الذي يعبر عن الوظيفة المرجعية من خلال الإحالة على الذات أو النفس الموضوع الحاضر الغائب في الآن نفسه، والمقامات المحيطة بالوجود الإنساني من علاقات اجتماعية وامتداد زمني ومكاني وحركة في الحياة وحوار مع المخالف[1]. ولعلنا نختزل

(1) عن وظائف الخطاب ينظر أحمد منور، "مفهوم الخطاب الشعري عند رومان ياكبسون"، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر، عدد 2، سنة 1994، ص87.

هذا في مطلع القصيدة:

ما بال نفسي تطيل شكواها ... إلى الورى وهي ترتجي الله
يفسد إخلاصها شكايتها ذاك ... الذي راعها وأرداها

ونود التنويه في هذا السياق إلى أن العمل الفني الحق هو الذي يجمع إلى جانب توافره على مواقف إنسانية نبيلة وأفكار رفيعة ورؤية وجودية خصبة الانسجام البنيوي والإثارة بالجمال اللغوي فيكون بذلك قادرا على التأثير والإقناع في اتجاهه الموضوعاتي إلى القارئ، فتتفجر لديه متعة القراءة ولذتها[1]، وربما يكون النص المؤثر محققا لغايته التداولية عبر أسلوب العرض ونمط البناء والشكل العام الذي تصاغ ضمنه الأفكار أكثر من الرسالة نفسها، وربما كان احتفاء النص بظواهر نحوية وصرفية وأسلوبية وبلاغية ورمزية علامة على تماسكه الداخلي الذي يضمن قيمته التأثيرية والبرهانية، فنحن نزعم قيام شعرية قصيدة الغزالي هذه على البعد الحجاجي الضمني الذي ينافح عن قصيدة المتصوفة وعلامة طريقهم إلى الله من خلال أدب الذوق، ولعل تلك الأمثال والمقاربات والأحوال المتعارضة أدوات نسقية لتحقيق هذا الفعل العرضي غير المباشر.إن قراءة واصفة للغة القصيدة من خلال فحص متأن لمستوى المفردات والتراكيب تقود إلى استخلاص نتيجتين مهمتين تخصان اللغة الشعرية هما:

أ - بساطة الألفاظ ووضوحها وبعدها عن الإغراب والإلغاز.

ب -التنوع الأسلوبي في مستوى صياغة العبارات بين الخبر والطلب والتمني والرجاء والشرط والنداء، مما أعطى للتجربة الشعرية حرارة وعمقا عبر التخييل والمجازات المتكررة والاستعارات المتنوعة في عالم الصورة، كما يعطي انطباعا لدى المتلقي بواقعية المشهد، وتحقق التجربة الروحية، في حركة درامية نامية ومتطورة تتحاور فيها الذات مع غيرها، وتقبل نقده لها، وربما قرأنا تجسيدا ماديا للنفس في الأبيات(4، 3):

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، القاهرة: دار الآفاق العربية، د ط، د ت ط، ص156. وانظر محمد شكري عياد، "**المذاهب النقدية عند العرب والغربيين**"، سلسلة عالم المعرفة، عدد 177، ص56.

لَوْ أنهَّاَ مِنْ مَلِيكِهَا اقْتَرَبَتْ وَأَخْلَصَتْ وُدَّهَا لأَدْنَاهَا

لَكِنَّهَا آثَرَت بَرِيَّتَهُ عَلَيْهِ جَهْلاً بِهِ فَأَقْصَاهَا

ولعل هذه البساطة هي التي ستدفع بالمتلقي إلى القول: هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعرا[1] وفي هذا السياق نشير إلى اعتماد المعجم الشعري للنص على ألفاظ ذات دلالة وجدانية بالدرجة الأولى مثل أخلصت، تشكو، الهموم، الرضا، السخط، الحب، السر، الهوى، التقوى، الطهر، الغرور، وأخرى ذات دلالة سلوكية تواتر ذكرها في معرض الوصف بالذم مثل الشكر القليل، المطل، الكذب، العمى عن أمور الآخر، الكسل، الخوف، الكبر، الرياء، الأكل، الشرب، اللذة، كما يمكن النظر إلى مفردات النص من زاوية الإحالة على عالمي المادة والروح فمن العالم الأول يمكن استحضار ألفاظ مثل: اللذة، القرن، بحار، المنام، العين، الشهرة، الدموع، اللغو، العشرة. ومن العالم الثاني يمكن استحضار مفردات مثل: العلم، المعرفة، التقوى، الرجاء، الخوف، الإخلاص...

2 ـ خصائص البنية التركيبية:

من المعلوم أن البنيات التركيبية، وطريقة انتظامها هي المتحكمة في كيفية تشكل المعنى النصي وبمعنى أوضح يمكن الانطلاق من التكوين التركيبي لفهم رؤية صاحب النص حول العالم، وكيفية اختزان صور الموجودات من حوله، ولهذه العلاقة الحميمة بين التركيب والمعنى النصي قرر الجرجاني تقفي الكلم في النظم لآثار المعاني، وترتيبها بحسب ترتيب الأخرى في النفس[2]. وانطلاقا من هذه الرؤية التي كرستها حديثا الأسلوبية اللسانية فيما يصطلح عليه بالمحاكاة التركيبية (onomotopie syntaxique)[3] يمكننا تمثل الإطار التركيبي المتحكم في إنتاج الدلالة النصية في قصيدة الغزالي "هائيته في النفس"، فهل

(1) النويهي، محمد، **قضية الشعر الجديد**، القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي، ط2، سنة 1971، ص20.

(2) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، بيروت، دار الكتب العلمية، 1988، ص40.

(3) L. Spitzer, le style de M. Proust, in études de style (Gallimard Paris), p. 410.

تعتمد هذه القصيدة بناء جمليا واحدا يهيمن على أنواع الجمل الأخرى؟أم تقوم الهندسة التركيبية على التعددية والاختلاف لتحقيق مقاصد كلامية معينة؟، وما هي أهم صور التركيب المنشئة للتغيير البنيوي الداخلي في الشكل والمعنى؟، وما أثر النموذج اللغوي الواحد في تماسك النص وانسجامه؟واللافت للنظر أن القصيدة غبر أبياتها (64) تجمع بين نوعين أساسين من الجمل هما الجملة الفعلية بحيث يمثل عددها 29 جملة في حين تمثل الجمل الاسمي النصيب الثاني بعدد (33) جملة، وهو عدد زائد نوعا ما عن الشكل الأول بما يعني ذلك خدمته لأغراض معينة، فبالنسب إلى الجمل الفعلية يمكن القول أن النص قد جمع بين أنواع مختلفة من أنماطها خدمة لمعاني سياقية معينة مثل فعل الشرط، وفعل التمييز، وفعل السلوك، وفعل الرؤية، وأفعال القلوب، وفعل التبيين، وفعل الدعاء، وفعل الوعيد، والمقصود بالفعل- هنا- الجانب الأدائي (الإنجازي) للصيغة الفعلية النحوية في ضوء نظرية الأفعال اللغوية (Actes de language) المتصلة بعملية التلفظ، وهي أفعال تؤدي بمجرد التلفظ بها المنجز الخطابي إلى تحققها المعنوي من قبيل الوعد والقسم والشرط والجزاء... الخ[1]. فمن أفعال التصيير المنجزة في النص قوله:

(53) - صِرْتُ مَعَ النَّفْسِ في مُجارَبَةٍ تَأْمُرُني بالهَـوَى وأَنْـهَاهَا

ومن أفعال الرؤية الذهنية والقلبية المجاوزة للرؤية العينية التي تعكس موقف النص من الوجود، وعلاقة المخلوق بالخالق في ضوء مفهوم الخضوع والاستسلام ما ورد في الأبيات: 15، 31، 46، 47 مثل بصر، علم، تعرف... والظاهر أن هذه الأفعال صالحة لتأدية الوظيفة المعرفية التي يتمكن النص بوساطتها من إنجاز فعل تبييني رئيسي يتمثل في الإفصاح عن خبايا النفس اللوامة التائهة بين تمويهات اللذة وصفاء الطاعة، كما ينسجم فعل القول في البيت (44) مع نغمة الاعتراف التي تهيمن على النص من أوله إلى آخره[2]. فقد

---

(1) Michel Gouvard, la pragmatique, outils pour l'analyse littéraire (Armand Colin Paris, 1998), p. 100.

(2) البيت 44: **فكلما قلت نفسي ازدجري وراقبي في أمورك الله**

يجوز لنا عده وثيقة اعتراف ينجز بها الشاعر فعلا كلاميا صريحا (acte explicite) يمكن عده أول الأفعال السلوكية المنجزة في الفعل السلوكي المركزي ألا وهو فعل التوبة والعودة إلى الله، فما التوبة التي أملها الشاعر في خاتمة النص إلا رد فعل عن سلسلة من المعاصي والذنوب النفسية سقطت فيها الذات البعيدة عن خالقها، وهي ترتجي بالمجاهدة المستمرة والزجر الدائم العودة إلى جادة الطريق، يقول الغزالي في البيت (64):

فالطفْ بِهَا واغتفرْ خطيّتِها إنّك خلّاقها ومولاهَا

ومن قبل أنجز القول الشعري فعل التوبة بشكل غير مباشر من خلال فعل طلبي دعائي في قوله:

يا ربّ عجّلْ لها بتوبتهَا وَاغسلْ بماءِ التُّقَى خَطَاياها

إذ لا يطابق المعنى القولي (الحرفي) في مستوى الفعل القولي (L'acte Locutoire) المعنى الغرضي في مستوى الفعل الغرضي الذي يمثله سلوك التوبة والإنابة إلى الحق[1] كما أن فعل القول بوجه عام يمكن أن يوحي لنا برغبة النص في التواصل مع متلق افتراضي يوجّه إليه الغزالي الخطاب، فما نفسه المخاطبة إلّا صورة وتمثيل لملايير النفوس البشرية التي تشترك معه في ذات التجربة الروحية، وفي هذا السياق يمكن توصيف طبيعة اللغة الإشارية في الشعر الصوفي من خلال بعدها الرمزي العام، وأما الجمل الاسمية فقد تواتر توظيفها بصيغ تكوينية مختلفة، إذ نميّز بين:

أ ـ المبتدأ النكرة: كقوله في مطلع القصيدة في معرض الاستفهام الإنكاري بقصد إظهار الدهشة والاستغراب:

(1) – مَا بَالَ نُفْسي تُطِيلُ شَكْوَاهَا إلى الوَرَى وَهْيَ تَرْتَجي اللهَ

والبيت 11:

لديّ نفسٌ أحـبّ أنْعَتُهَا لتعرفُوا نَعْتَـهَا وَأَسْمَـاهَا

---

(1) محمود أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، الإسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعية، ط1، 2002، ص68.

والظاهر أنّ تنكير المبتدأ إنّما يقصد به الدلالة على مرجع لا محدد للكلمة النكرة لا يتعيّن إلّا داخل الخطاب، فنفس الشاعر نفس متميزة عن غيرها بسلّمية من الخصال يفصح عنها الخطاب تمثّل في اجتماعها مرجع الموضوع ومحموله(1).

ب ـ المبتدأ محذوف يدلّ عليه سياق الكلام: يكاد يمثّل هذا النسق البنية الإسنادية الجملية، فبفضل قاعدة التحويل بالإضمار تظهر جميع الجمل الاسمية في البنية المقطعية الثانية والثالثة، وهما مقطعان وصفيان يهيمن فيهما الوصف (description) خلوّا من المبتدأ الذي يحيل عليه ضمير الهاء تابع، مثلا قول الشاعر:

(هي) كثيرةُ اللّغْوِ في مَجَالِسِهَا   قَلِيلَةُ الذِّكْرِ في مُصَلاّهَا

(هي) قليلةُ الشُّكْرِ عندَ نِعْمَتِهَا   ضَعِيفَةُ الصَّبْرِ عنْدَ بَلْوَاهَا

(هي) بطيّئةُ السّعْيِ في مَصَالِحِهاَ   سريعةُ الجريْ فِي بلايَاهَا

(هي) كثيرةُ المَطْلِ في مَوَاعِدِهَا   كَذُوبَةٌ في جَمِيعِ دَعْوَاهَا

ويستمر هذا البناء في الأبيات 21-22-23-24-25-26-27-29.إنّ تواتر هذه الأخبار بما يشي من معان متضادة وصور سلبية تدين النفس التائهة - نفس الشاعر- أمام خالقها يشكّل ملمحا أسلوبيا مهما في النص، ذلك أنّ إضمار الذات والاكتفاء بالإحالة إليها ضميرا (ضمير الغيبة) يجعل منها بؤرة الحدث، ومحلّ الاهتمام القضوي، فالمبتدأ المحذوف - هنا- هو الموضوع الوحيد ومحمولاته المتعددة هي المعاني والصور المتشابكة التي يطفح بها التشكيل النصي من البدء إلى الخاتمة، ومن ملامح التركيب المتميزة في هذا النص - أيضا- التركيب المجاوز للنواة الإسنادية الرئيسية اعتمادا على متممات ومركبات فرعية تتماهى شكلا من أنساق الوصف والتعبير عن عالم الذات، إذ تنفتح الجملة على سلسلة من المتممات كالمفاعيل مثلا، بخاصة مع الأفعال

(1) عفاف موقر، "في الجملة الشعرية عند أدونيس"، الحياة الثقافية، سنة 26، عدد 126، جوان 2001، ص14.

المتعدية إلى مفعول ومفعولين مثل الأبيات:

(44) – فَكُلَّمَا قُلْتُ نَفْسِي ازْدَجِرِي ... وَتَاقَتْ فِي أُمُورِكِ الْمُنْيَة
والبيت 33: إِذَا اشْتَهَتْ شَهْوَةً يُقَرِّدُهَا ... بِخَوْفِ تَعْنِيفِهِ فَلَاهَا
والبيت 31: عَلَّمْتُهَا رُشْدَهَا وَبَصَّرْتُهَا ... ثُمَّ بِفَوْتِ الْحَلَالِ غَنَّاهَا
والبيت 8: عَوَّضْتُهَا مِنْ هُمُومِهَا فَرَجًا ... وَلَمْ يَبْلُغْهَا بِغَيْرِ غَمَّاهَا

وأمّا النعوت فكثيرة لا يكاد مقطع يخلو منها، منها ما هو إيجابي، ومنها ما هو سلبي، إلّا أنّ النعت السلبي يكاد ينسحب مهيمنًا على المنعوت (النفس) مثل البيت 36:

لِلَّهِ نَفْسُ امْرِئٍ مُوَفَّقَةٍ ... أَوَتْ إِلَى رَبِّهَا فَقَوَّاهَا
والبيت 41: **لَيْسَتْ كَنَفْسِي لَدَيَّ** ... عَاصِيَةٌ أَمْرَهَا جَنَّةً وَأَنْهَاهَا

وأما الأحوال فمثالها ما ورد في الأبيات:

(45) صَمَّتْ عَنِ الْحَقِّ وَهْيَ ... سَامِعَةٌ كَأَنَّنِي مَا أُرِيدُ إِلَّا إِيَّاهَا
(1) مَا بَالُ نَفْسِي تُطِيلُ شَكْوَاهَا ... إِلَى الْوَرَى وَهْيَ تَرْتَجِي اللَّهَ
(14) أَزْجُرُهَا وَهْيَ لِي مُخَالِفَةٌ ... كَأَنَّنِي لَسْتُ مَنْ أَوَدُّهَا

واللافت للنظر أنّ هذه المتممات وغيرها مما لم نقو على إحصائه إحصاء دقيقا كالبدل والتمييز، وأنواع المفاعيل الأخرى تتوزّع توزيعا شعريًا على المساحة النصّية ممّا كان له بالغ الأثر في شحن الصور المجازية وتركيب الصور في شكل متشابك يشيء بالحيرة والغموض والغرابة، ويجمع بين معانٍ متقاربة، ومتنافرة في الوقت نفسه، فمن الغرض إلى الحكاية، ومن التعليل والتفسير إلى التسليم والاقتناع، ومن الرضا والقبول إلى التسخط وعدم القناعة بالحال، وهكذا يشكّل البناء النحوي عوالم الدلالة والصورة المتناقضة مما يحقق الوظيفة التأثيرية أو الفعل التأثيري في السامع (l'acte perlocutoire)، فيقتنع بأنّ مسلك النجاة هو زجر النفس والمداومة على مراقبتها ومحاسبتها[1].

---

(1) عن مفهوم الفعل التأثيري في نظرية أفعال الكلام، ينظر صلاح إسماعيل عبد الحق، **التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد**، بيروت: دار التنوير، 1993، ص100.

ويقوم التناظر باعتباره سمة مميزة للقول الشعري على إعادة الرسم البياني للبنية التركيبية بنفس الصورة[1]، كما يقوم منطق الإعادة هنا على المقارنة بين معنيين مختلفين أو صورتين متضادتين، أو حالين متعارضين، هذا وتتنوع أشكال الربط بين الشقين المتوازيين داخل البنية الشعرية الكلّية، ومن أمثلته في النص ما ورد في المقطع الأخير:

(60) سابحةٌ في بحارِ فتنتنا   جائمةٌ في سُدُولِ ظُلْمَاهَا

(61) أحسِبُهَا إذْ أبَتْ مُرَافَقَتِي   خاسرةً دينهَا ودُنْيَاهَا

إذ يُظهر البيت (60) تكافؤا في عدد الكلمات المكونة للبيتين المتشابهين نحويا:

سابحة في بحار فتنتها: اسم + شبه جملة + اسم + خبر

جاشعة في سدول ظلماها: اسم + شبه جملة + اسم + خبر

على أنّ هناك تناظرا معنويا بين دلالة السباحة التي تشير إلى الحركة والحيوية بينما تشي كلمة " جاثمة " بالسكونية والسلبية، كما تقدّم هندسة البناء الشعري تقابلات دلالية متعددة تصوّر حالة النفس بين الأمل والخوف والرجاء والاستسلام مثلما يقرأ في الأبيات التالية من المقطع الثالث على وجه الخصوص من (21) إلى (29):

البصر العمى

النشاط الكسل

كثرة الأمن عظمة الخوف

الصحة الضر

عظيمة المدح مطية الندم

المدح القبح

ذاكرة ناسية

---

(1) Jakobson, Essais de linguistique générale, ed du Seuil (Paris 1973), p. 235.

على أنّ الرابط الأساس بين هذه الصور المتنافرة تمثّل نصيا في الإحالة الضميرية (الهاء) في استئنافات متكررة تبرز أهمية العائد في الربط بين جزئيات الصور المركبة (صورة النفس الظالمة) إنّ هذه التقنية النصية القائمة على التعارض في الصور بالغة الأهمية من الناحية الفنية في تجسيد وحدة البناء الداخلي للقصيدة.

3 ـ الرمز والصورة

الرمزية أن توحي بأفكار أو عواطف باستعمال كلمات خاصة أو أنغام الكلمة في نظام دقيق لنقل المعنى بتأثير فني أو غامض[1]، ويكون لهذا المعنى دلالات متعددة وآفاق قرائية متنوعة، وتكمن الخطوة الأولى في إيجاد العلاقة بين الرمز والمعنى الذي وضع له، وفي هذا السياق يرى "ستيفان ملارميه" أنّ الرمزية استحضار للمعاني قليلا قليلا قليلاً إلى أن تضبط الحالة بوساطة تتابع للطلاسم من خلال إشارة موضوع إلى آخر، لكن فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته كشيء معروف[2]، هذا ويعدّ الرمز من مقوّمات الإبداع الشعري ليحقق التأثير والإمتاع معا، والشعر الصوفي والفلسفي يميل إلى توظيف الرموز بأنساق مختلفة ليحقق البعد الجمالي وكذا الإقناعي معوّلا على قاعدة التضاد (المفارقة) لإبراز معنى التجربة (الظاهر/ الباطن)، (الحقيقة/ الغيب)، (الكشف/ الخفاء)، (الخوف/ الرجاء) (العابد/ المعبود) (الوعد/ الوعيد) (الرحمة/ العقاب)، وكلّها معان تسجّل حضورا نصّيا في قصيدة "النفس" للغزالي، ولنا أن تقف عند البعد الرمزي للمجاز في:

4- لكنّا آثرتْ بَرِيتَهُ   عَلَيْهِ جَهْلاً بِهِ فَأَقْصَاهَا

21- بصيرةٌ بالهوى وفتنتهِ   عميةٌ في أمورِ أُخْرَاهَا

(1) نسيب نشاوي، **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية**، دمشق: مطابع ألف باء -الأديب، دط، سنة 1980، ص460.

(2) سعد الدين كليب، **دراسات مجازية في الحداثة الشعرية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص249.

24- كثيرةُ الأمنِ عِنْدَ صِحّتِهَا عِظيمةُ الخوفِ عنْدَ صرّاها

31- عَلّمَهَا رشدها وبصّرها ثمّ بقوتِ الحلالِ غذّاها

إنّ هذا النص يعكس خصوصية المنجز الشعري الصوفي في قيمته الفلسفية والعقلية، وتكاد تكون هذه القصيدة ثمرة تجربة مخصوصة ومتفردة تفصح عن رؤية وحالة نفسية تجاهد اللذة والهوى بأشكاله وتطمح إلى الانفلات من الأسر الترابي نحو فضاء الملائكية في إطار السنّة وتعاليم الدين الإسلامي.

4 ـ الواقع العيني المشاهد

يرتبط بهذا المستوى التصوير الفنّي وأدواته في القصيدة "النص" إذ يستخدم الغزالي في معرض وصف النفس اللوامة ألفاظا تجعل من دلالة الصورة أمرا مشاهدا قابلا للتجريب مثل قوله: مساويهم / ناسية ما جناه كفرها/ بطيته السعي في مصالحها / كمذوبة في جميع دعواها؛ ومما يشحن الصورة ويجعلها أكثر تأثيرا وجمالا صيغتها التي تحملها إذ كثر في معرض الوصف بالذم توظيف صيغة المبالغة واسم الفاعل للدلالة على المسؤولية الاختيارية للنفس على أفعالها فهي إن شاءت امتنعت عن الحيز فعلت مثل (فعولة/ كذوبة) (فعيلة/ بطية) (مطيلة، عظيمة، حليفة، كاسلة، عمية، ذاكره، ناسية، معارية).

5 ـ التصوير الخيالي:

الذي نلمس بعض جوانبه في التشبيه من خلال صورة المجاهدة يقول:

(54) نَحْنُ كَقَرْنَيْنِ في مَعْرَكَةٍ أَذْرَعُ الصَّبْرِ عِنْدَ لُقْيَاهَا

والاستعارة في البيت (60) ـ مثلا ـ سابحة في بحار فتنتها جاثية في سدول ظلمتها والبيت (62) واغسل بماء التقى خطاياها، كما يمكن تلمس تنوع تصوري في مستوى التوجه إلى الحواس[1]، فما يتجه إلى حاسة السمع، البيت (12) (فاسمع صفاتي لها) وما يتجه إلى حاسة البصر (تنظر في عين غيرها سفها)

(1) محمد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، الإسكندرية، دار الوفاء،، ط1، 2002، ص253.

(16) وما يتجه إلى حاسة الذوق ما ورد في البيت 28 من خصال حيرائية:

طَـتَـفْـرَحُ فـي أَكْـلِـهَـا وَمَـشْـرِبِـهَـا وَحُـبُّـهَـا لِـلْـمَـنَـامِ أَغْـرَاهَـا

أما ما يتجه إلى اللمس فيثيره صدر البيت (54) نحن كقرنين في معاركة.

6 ـ قوالب البناء وأثرها في الدلالة

يمثل هذا العنصر القصة الثانية التي يرتكز عليها البناء النصي، ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا بأن هذه القصيدة قد اختارت بعض تقنيات البنية الدرامية لتمثيل التجربة الذاتية (الروحية) للشاعر في علاقتها بالموضوع[1] تهذيب النفس وردها إلى الطريق القويم، فنحن في قصيدة الغزالي أمام حوار داخلي متوتر يشبه المونولوج في الخطاب السردي، أو المسرحي بشكل خاص، وصراع حاد بين ذاتين متضادتين في الموقف والسلوك، ذات ظالمة وأخرى طائعة، تشكلان في تكاملهما المتعارض ذات الشاعر اللوامة التي لا تنفك عن عتاب نفسها وربما انشطرت نفس الشاعر في هذا الموقف الروحي، لتقدم للقارئ مشاعر الحسرة والندامة والحزن على ما فات من العمر نفي اللذة الفانية والرغبة إلى الإنابة دعوة الآخر إلى الاعتبار وعلامة ذلك فعل السماع والوصف في معرض الحكاية.

11 ـ لَـدَيَّ نَـفْـسٌ أُحِـبُّ أَنْـعَـتُـهَـا لِـتَـعْـرِفُـوا نَـعْـتَـهَـا وَأَسْـمَـاهـا

12 ـ فاسـمعْ صِـفَـاتِـي لَـهَـا لَـعَـلَّـكَ أَنْ تَـفْـهَـمَ ذَا الـلُّـبِ سِـرَّ مَـعْـنَـاهَـا

بل إن النص برمته يقف معادلا موضوعيا لقصة عابد تائب مستغرق في خلوته داعيا متضرعا رافعا يديه، يطيل الخنوع ومطأطئ الرأس يدعو أن يغفر له، وعلى صعيد آخر يمكن تنزيل هذه القصة في بيان عام يمثل إطار الشعر عند الغزالي مما يجعل هذا النص وقصائد أخرى منضوية تحت أرب التصوف أين تتخذ موضوعة النفس مركز الرحى وقطبه الأوحد في انسجام موضوعي عام وتماسك داخلي وآخر خارجي، مع مقام الخطاب المنجز ممثلا في رحلة الشك التي عاشها الغزال، والتي عبر عنها في سيرته الذاتية؛ المنقذ من الضلال.

(1) نعمان بوقرة، **"قراءة لسانية نصية في مجموعة تراتيل الغربة"**، الموقف الأدبي، عدد 386، سنة 2003، ص66.

7 ـ الحذف ووظيفة الدلالة

يحدث الحذف التام فراغات دلالية في مستوى التلقي إذ أن وظيفة ملء الفراغات موكلة إلى المتلقي الذي يعول على معرفته الخليفة وسياقات النص وقراءته المعنوية واللفظية لإتمام الصور المضمرة لغايات تأثيرية معينة، مما يسمح له بأن يتخذ دور المشارك الحقيقي في إنتاج الدلالة النصية، بل الدلالات المتعددة والتي تعبر عن مستوى آخر على الطاقة الإيمانية للنص الصوفي بوجه خاص ففي القصيدة ميل وضاح إلى حذف عناصر نورية رئيسية تتمثل رأسا في (إضمار المبتدأ (الفاعل) الحقيقي (النفس) ليشار إليها بالضمير الغائب (هي) أو الصفات والأحوال التي تنشط حضور الموصوف الحقيقي في الذهن فهو الحاضر الغائب في الآن نفسه، من مثل ما نجده في البيت: (35) (هي) ذاكرة للاله (و) شاكرة (له على نعمه).....مخلصة (له) سرها ونجواها (37) (هي) أشرفها (ربها) (بـ) وكرمها (على)....ومن مياه اليقين أرواها، وما نلحظه من حذف متوال لأداة العطف (الواو) في الأبيات (17، 18، 19، 20) ولعل هذا النوع من الذات من شانه أن يكشف الشعور بتشتت لخاطر وازدحام الهواجس التي لا تنفك عن ذهن صاحب هذه النفس المتوترة تجاه مصيرها الوجودي والغيبي..!

8 ـ بنية التكرار وأشكاله النصية

من المفاهيم الأساسية في معالجة النص الشعري، فهو وسيلة مهمة لاكتشاف أبعاد الواقعة الأدبية ولاحم أجزائها، وتمكن أن يتمظهر العنصر المكرر في أشكال مختلفة؛ فإما أن يكرز الدال مع مدلول واحد وإما أن يكرر مع مدلول يتحقق من جديد في كل مرة بشكل مختلف، إذ ميزت الدراسات في هذا المجال بين التكرار التام متعدد ووحيد المرجع والتكرار الجزئي الذي يقوم على وحدة المادة المعجمية مع اختلاف صيغها وشبه التكرار القائم على الوهم الصوتي والشبيه بين الصيغ في الأصوات المؤلفة[1] كما أن التكرار الإيقاعي

---

(1) عبد الحميد هنداوي، "**أسلوب التكرار بين الدرس القديم والأسلوبية الحديثة**"، صحيفة دار العلوم، ديسمبر، 1999، ص91.

للقافية يشيع في النص نغما وجدانيا مميزا يتوافق مع الموضوع والغرض النصي، مما يكون له الأثر الكبير في نفس المتلقي، هذا ما يعبر عنه بالانسجام الوجداني بين النص والمتلقي[1] فمن شواهد النوع الأول في النص تكرار ألفاظ: - النفس (1، 11، 30، 36، 41، 44، 49، 53) الورى (1، 5). ومن شواهد النوع الثاني تكرار مادة الشكوى (1، 2، 6) (شكواها/ شكايتها/ تشكو)، وشواهد التكرار الجزئي أيضا (الخلق/ الخالق) في (6، 7) ومن النوع الثالث (شبه التكرار) في المقطع الأول ما نعاينه في البين 9 (تبا لها من أجل بلواها). والظاهر أن التكرار الجزئي يكاد يكون ملمحا أسلوبيا مميزا في المساحة النصية كلها مما يشير إلى قيام النص على وحدة شكلية قوامها تكرار اللفظ (المادة المعجمية نفسها) في صيغ مختلفة إلى مرجع وموضوع واحد في أصله، فلك أن تقرأ مثلا (11) (أنعتها/ نعتها) (عيب/ عيوب) في (15) و(لقياها/ ألقاها) (54، 57)، (58) (أحبها/ أحباها) و(خطاياها/ خطيتها) (62، 64). . . الخ. ومن شبه التكرار أيضا ما يظهره التجانس الصوتي بالقلب في الجناس الناقص (60، 61) سابحة في بحار فتنتها / أجسها إن أبت موافقتي و(دين/ دنيا) في البيت (61 و34). وما يلاحظ بوجه عام قدرة هذين النوعين على الانتشار النصي مما يحقق الترابط بين أجزاء النص الظاهرة (كلمات وجمل ومقاطع) من جهة ومؤكدا ثوابت المفاهيم والأفكار المكونة لعالم النص وموضوع الخطاب من جهة ثانية، كما نعاين صورة أخرى للتكرار، هي التكرار بالمرادف والتكرار المعنوي، فمن النوع الأول تقف الألفاظ التالية شاهدا على حضوره (الورى/ البرية) (الخلق/ العباد) و(آثرت لجأت)، (السر/ النجوى) (شرف/ كرم) (أجابها/ لباها) وأما التكرار المعنوي فمثاله البيتان (41، 42):

ليست كنفس لدي عاصية وهي لأمر الله عاصية

وقوله في الأبيات (42، 49، 13) ويلي لما قد جنت / يا ويم نفسي والويم حق لها ويا ويلها ما أخر مسعاها.ومن صور المصاحبة المعجمية توظيف

(1) مصطفى السعدني، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث**، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط1، دت ط، ص173.

التضاد بين الكلمات التالية (النفع/ الضر) (الفرج/ الضم) (السخط/ الرضا) (الخلق/ الخالق)، (بصيرة/ عمية)، (نشيطة / كاسلة). . . إلخ.ومن صور التضام (collocation) استدعاء كلمة لأخرى من حيزها الاستعمالي كما في البيت (12) فاسمع صفاتي / تفهم سر معناها، فالسمع أساس الفهم، ولعل العناية بتحليل المعجم الشعري في ضوء نظرية الحقول الدلالية سيكشف عن اجتماع عدد من الألفاظ التي ترتبط بموضع رئيس يمثل العلة في استدعائها سياقيا مثل ألفاظ الوعيد وألفاظ الرجاء وألفاظ المعصية وألفاظ الطاعة.

9 - التمني فعلا طلبيا:

مما يلفت نظر القارئ ويشد اهتمامه تكرار بنية الشرط بغرض التمني، إذ من المعلوم أن التمني محبة حصول الشيء ما سواء للمنتظر تحققه أو بعيد المنال يمكن أن يؤدي بلاغيا بالأداة ليت وربما وأدته أدوات أخرى على وجه غير مباشر مثل هل ولعل ولو، مثل قوله تعالى: ولو انهم فعلوا ما يوعظون به لكان خيرا لهم (النساء: 66) فمعنى "لو" الذي وضعت له في أصل اللغة أن تكون حرف امتناع لامتناع (أي امتناع الجواب لامتناع الشرط) فأبرز التمني وهو الأمر الممكن وإن كان بعيدا المنال في صورة الأمر الممتنع تماما إبرازا لندرة حاله وعلو قيمته[1]، ويشير النحويون إلى أن المفيدة للتمني تنصب المضارع الواقع في جوابها بأن مضمرة وجوبا بعد فاء التنبيه[2]، ولنا أن نتأمل الأبيات التالية من قصيدة الغزالي لندرك دالة التمني فيها:

(3) ـ لو أنها من مليكها اقتربت	وأخلصت ودها لأدناها
(5) ـ أفقرها للورى ولو لجأت	إليه من دونهم لأغناها
(7) ـ لو فوضت أمرها لخالها	وصححت صدقها وتكلاها (عط)
(8) ـ عوضها من همومها فرجا	ولم يدعها بطول غمها (عط)

---

(1) عبد القادر حسين، **فن البلاغة**، بيروت: عالم الكتب، ط2، 1984، ص150.

(2) علي توفيق الحمد، ويوسف جميل الزعجي، **المعجم الوافي في النحو والصرف**، بيروت: دار الجيل ودار الآفاق، د.ت، ص290. وانظر دراسة مازن الوعر، **جملة الشرط عند النحاة والأصوليين العرب في ضوء نظرية النحو العالمي لتشومسكي**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط 1999، ص 20.

(10) ـ لو أنها للعباد مسخطة مرضية ربها لأرضاها

(46) ـ لو علمت بعض ما له خلقت أحزنها علمها وأبكاها

(47) ـ لو تعرف الله حق معرفة لصححت برها وتقواها

ولنا أن ندرك أمنيات شامخة تتبعها النفس الذائبة في حب الخالق منها: تمني القرب إلى الله، تمني الاغتناء عن الغير، تمني تفريغ الهموم، تمني رضا الخالق، تمني البكاء والخشوع أمام الخالق، تمني تصحيح العمل والتقوى، وهي أمنيات قريبة المنال بعيدة المطلب على من لم يحقق شروطها، هذا وقد أفصح النص عن أهم الأمنيات التي يسعى العباد الزاهد إلى تحقيقها بفعل المجاهدة والتربية الروحية وهما تصحيح الإيمان والعمل قصد تحقيق القرب من المعبود، وعلى الصعيد النحوي يلاحظ دخول " لو" على الفعل (الماضي) وجوابه (الماضي) في حال الثبوت فتم نفيهما معا:

لو لجأت لأغناها المعنى نفي الفعل على وجه اللزوم

ماضي ماضي

مثبت مثبت

وهذه الدلالة الفلسفية (دلالة اللزوم) بين لازم وملزوم تعكس أهمية " لو" في الربط النصي والذهني للصور والأفكار في القصيدة بخاصة وأن صور الشرط موزّعة على أغلب مقاطع النص، كما يوحي للقارئ هذا النسق العقلي الطافي على البنية السطحية رغبة صاحب التجربة في مخالطة العقل قصد إقناعه بجدوى العمل لتحقيق الغاية فالفعل التأثري المنجز بالشرط فعل عقلي (ذهني) بالدرجة الأولى مما سيعطي فرصة القول بربط هذا النوع من الشعر بالشعر الفلسفي الذي عرفته حضارة الشعر الغزلي إبان ازدهار الفلسفة الإسلامية، ويؤكد على قيام التجربة الصوفية عند الغزالي بخاصة والمتصوفة بعامة على قاعدة الغاية الوسيلة مصاغة إلى إيثار التوجيه للذات المعبودة والانخطاف بها وإليها والتجرد عن الأثر التي هي فحوى عبادة الناس(1)، وهذا المقصد هو

(1) ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، المكونات والوظائف والتقنيات، دمشق، سوريا، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003، ص27.

الأسمى عند الغزالي في سلم ترتيبه لأنواع الإيمان (العوام / المتكلمون / العارفون بنور اليقين)[1].

10 ـ الموقف والرؤية

تعبر هذه القصيدة عن حرارة التجربة الروحية التي عاشها المبدع (الغزالي) في ظل صراع الهوى والعقل بحثا عن الحقيقة الأبدية (المنقذ من الضلال) مصاغة في حوار نفسي داخلي بأسلوب شعري لا يخلو من نغمة الحزن والأسى مخلوطة بدموع الراجي والآمل في النجاة، على أن نفسه هذه تضحي عبر تحولات الدالة في النص رمزا لكل نفس بشرية تطرق إلى الانعتاق من قيود العبودية للمخلوق، واللذة والهوى ولعل هذا المعنى قد عبر عنه بشكل مكثف في الأبيات (30) إلى (42) بخاصة في قوله:

(30) كَمْ بَيْنَ نَفْسِي وَبَيْنَ نَفْسِ فَتَى ... طَهَّرَهَا بِالتُّقَى وَنَقَّاهَا

(36) لله نفسُ امرئ موقفةٍ ... أوتْ إلى رَبِّهَا فآواهَا

(41) ليستْ كنفسٍ لَدَيَّ عَاصِيَةٍ ... آمرهَا جَاهِرًا وَأَنْهَاهَا

إن هذه المقارنة وهذا الحرص الشديد الذي يقرع آذان السامعين منذرا بخطر الغفلة مستصرخا ركاب السفينة على ضرورة الانتباه والجد في الشعر إلى التطهر الروحي[2] ونتبيءَ عن حقيقة الإنسان الضعيف التائه في بحر هائج فإما الغرق مع اللذة وإما التمسك بخشبة النجاة يقول:

(62) يا ربُّ عَجِّلْ لها بتوبتها ... واغسلْ بماءِ التُّقَى خَطَايَاهَا

(64) فالطُفْ بها واغفرْ خَطَايَاهَا ... إنَّكَ خَلَّاقُهَا وَمَوْلاهَا

هذا وإن هذا النص ليعكس بجلاء تنوع المضامين من خلال كثرة الصور والأفعال والحركات، والانفعالات فيما تشير إليه من شراء في التجربتين

---

(1) الغزالي، **إحياء علوم الدين**، ج3، ص161، **والمنقذ من الضلال**، ص35.

(2) يكاد هذا المعنى ينسجم مع تشبيه صلاح عبد الصبور للمبدع بالفئران في كونها أكثر المخلوقات استشعارا للخطر إلا أن سبيلهما مختلف. فالعاقل يظل يقرع ناقوس الخطر إغاثة للركاب أو الموت على ظهر السفينة شهيدا. أما غير العاقل فيلقي بها علي ليكون مصيرها الغرق بدون جدوى.

الشعورية والشعرية لدى المبدع فلكل مضمون تجربة تعكسه بلا تكرار ولا اجترار[1] فلدينا تعني التجارب التالية:

- تجربة الإغراق في الملذات (1، 2، 13).
- تجربة اللوم والإنابة (14).
- تجربة الصبر (32).
- تجربة الدعاء (62).
- تجربة اليقين (64).

الخاتمة

هذه بعض العناصر البنيوية التي أسهمت في التشكيل النصي لدى "الغزالي" من خلال قصيدة الهائية في النفس، والتي اتخذها وسيلة كتابية لنقل تجربته الحسية والروحية (الصوفية المعتدلة) على أن هناك أنساقا وتراكيب وظيفية، وملامح دالة أخرى أجلنا وصفها وتحليلها إلى مناسبات أخرى تنم مجتمعة عن تنوع أدوات القول عند فئة المتصوفة والفلاسفة المسلمين وثراء تجربتهم الشعرية ورحابة فضائها الفكري مما كان له الأثر البالغ في تميز وفرادة رؤية العالم عندهم، لقد كشفت هذه التجربة الشعرية المتميزة في نظرنا عن خصائص القول الشعري عند الغزالي وتميزه بالبساطة والوضوح، متلمسا بكلماته طريق النجاة، بعيدا عن الشكوك، وغرابة التصوير التي اهتم لها كثير من الشعراء المتصوفين والمتصوفة الشعراء.

(1) نعمان عبد الحميد بوقرة، "قراءة لسانية نصية في مجموعة تراتيل الغربة"، ص70 بتصرف.

الفصل الثاني

التحليل النصي التداولي للخطاب السردي

دراسة تطبيقية في نصوص سردية

أولا: المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني مقاربة نصية تداولية

توطئة:

تمارس المقامة البشرية بوظيفتها الحجاجية، وعبر برنامجها السردي إثارة تسحر لب المتلقي، قصد تغيير سلوكه، مخضعة المتلقي داخل النص وخارجه للحكاية الخدعة التي تضحي أحبولة تنسج خيوطها الحجاجية على جسد المعنى المتقبل، إن هذه الدراسة التحليلية لبنية الحجاج في الخطاب السردي المقاماتي تركز بشكل محدد على وظيفتين مختلفتين تقاسمتا شخصية السارد والراوي أولاهما وظيفة الخدعة محققة في الزوجة المنتقمة تارة، والعم تارة أخرى، وثانيهما وظيفة الانتصار محققة في البطل بشر بن عوانة الباحث عن موضوع القيمة فاطمة بنت العم، والمتغلب على خصومه الأسطوريين من عالم الطبيعة، وفي سبيل الكشف عن مفهوم الاستهواء السردي باعتباره منطقا للمحاججة عن الدعوى الضمنية التي يقوم عليها الخطاب، والتي تمثل وجهة نظر الراوي، والكاتب نعمد إلى قراءة تداولية لا تنفك عن سياقيها الاجتماعي والتاريخي اللذين يمثلان المرجع الأساس لفهم النص، وإبراز مقاصده التواصلية الأساسة، مع استجلاء الإستراتيجية الحجاجية الإشهارية بأدواتها اللغوية، وممكناتها الأسلوبية في ضوء آليات التحليل النصي التداولي. وفي هذا السياق نود التنبيه إلى قيام الدراسة على مجموعة من الركائز الأساسية تمثل في ترابطها الفكري أبعاد الخطاب ومكوناته السردية والإشهارية والحجاجية التي يبين عنها الوصف التالي:

1- ثلاثية السرد والخدعة والمرأة

يمارس السرد(1) من خلال الخطاب والراوي والمتلقي تأجيلا دائما للمعنى من خلال إبهار المتلقي داخل النص وخارجه عبر وسائط متعددة تمثل جمالية الخطاب السردي، وهذا واضح من خلال إبهار بشر الصعلوك بخبر ابنة العم وما تعلق بجمالها الأخاذ فيما نقلته زوجته الأسيرة التي مارست بشكل واضح فعلا قوليا قصده غواية المتلقي، فينصاغ لا يقدر على تخليص نفسه من الأحبولة الخدعة التي تمثل محرقة الفعل السردي في فن المقامات بوجه عام، وعلى اختلاف الشخصيات والموضوعات والأزمنة والأمكنة ذلك أن الخدعة بتعدد أشكالها موتيفا وظيفيا في بنية الحكاية المقاماتية. ومما لا يخفى على الباحث الحصيف أن السرد من الناحية الفنية ليس تمثيلا آليا للواقع ذلك إنه

---

(1) يستخدم مصطلح السرد في سياقين دلالين مختلفين، يشير أحدهما إلى دلالة موسعة تقضي بالتحول من وضع إلى آخر، ومن فعل زماني إلى غيره في عرف السيميائيين في شتى أنواع النصوص، أما الدلالة المضيقة فتتنزل في إطار أسلبة الخطاب، فقد يرد القول فيه وصفا أو حوارا أو سردا يحكي فيه الراوي أحداث القصة المتتابعة، فهو منطق خاص يحكم علاقات الوقائع القصصية في صورة متتابعة زمانيا، هذا ويميز **فيليب هامون** بين السرد الذي تقوم به شخصية واصلة تنتمي إلى مستوى الخطاب وهي شخصية السارد، وهو هنا عيسى بن هشام الذي نعده ساردا داخليا (Intradiegetique) يظهر ذلك في الافتتاح: "حدثنا عيسى بن هشام قال" في مقابل السارد الخارجي الذي يمثله **بديع الزمان الهمذاني** كاتب المقامات (Extradiegetique) وجماعته، وعلامته نون الجماعة المخاطبة في: **حدّثنا**، أما البطولة فتمارسها شخصية تخييلية تنجز فعلا ما في إطار مسار معين، وتنتمي إلى مستوى القصة، وربما لا نفارق الصواب إذا عددنا **ابنة العم فاطمة** بوصفها موضوع القيمة البطل الغائب الذي يحرك الأحداث ويصطنعها في المقامة، أما البطل الحاضر فهو بشر بن عوانة العبدي الذي ظهر منفعلا في أغلب السياقات، وعن رؤية هامون، **فيليب** ينظر:

Philippe Hamon, texte et ideologie,Paris,p.u.f,ecriture,1984,pp44

وينظر أيضا:

Hakan Özkan, comment narre-t-on-un abar? Le narateur dans les recits de la literature d arabe,in Synergies, moderne arabe,coordonne par ibrahim al-Balawi,Henda Dhaouadi et Antonella Ghersetti,Recherches francophones sur le recit arabe classique,numero 6,annee 2009.

يمارس دوما خرقا للبنية الواقعية تحقيقا لغايات ودلالات معينة يبتغيها السارد في سعيه الحثيث إلى تعرية الخطابات الاجتماعية المنجزة من خلال توظيف الحكي الذي يتحول في حد ذاته إلى غواية تقحم السامع والسارد معا في فضاء النص السردي، وينصهران معا في أحداث ووظائف الخطاب، مشكلين من خلال علاقة تقابلية ثنائية تفسر البنية السردية هي (الراوي / الغاوي لغيره) و(الراوي / الراوي لغيره بعد الظمأ) فتكون هذه اللفظة (الراوي) دالة على معنيين متضادين[1]، وربما أمكننا القول بأن لفظة الرواية ستكون وعاءا لنقل مادة ذات طبيعة خاصة كلامية تحقق ارتواء بالنسبة إلى السامع، ثم إذا أضفنا إلى هذه المادة سمة التخيل والاختلاف فإن تحقيق الارتواء النفسي سيكون على سبيل الغواية خروجا عن الواقع المعبر عنه موضوعيا، وسيكون بإمكاننا الزعم بعدم تكافؤ البنية الواقعية مع البنية السردية المحتكمة إلى رؤية ذاتية تمثل رواية العالم الخاصة بالمبدع أو الراوي فتتحقق وظيفة الارتواء السردي في المقامة داخليا[2]، أين يثبت وجود مسرود له (مخاطب) صريح داخل النص، وهو هنا **بشر الصعلوك** الذي مارست عليه الزوجة سلطة واسعة النطاق بسردها الإغوائي إلى درجة الارتواء التي تجسدها مقالته الشعرية: قال بشر: ويحك من عنيت، فقالت: بنت عمك فاطمة، فقال أهي من الحسن بحيث وصفت؟ قالت: وأزيد وأكثر، فأنشأ يقول:

وَيْحَكِ يَا ذَاتَ الثَّنَايَا البِيضِ ... مَا خِلْتُنِي مِنْكِ بِمُسْتَعِيضِ
فَالآنَ إذْ لَوَّحْتِ بِالتَّعْرِيضِ ... خَلَوْتِ جَوًّا فَاصْفِرِي وَبِيضِي
لَاضُمَّ جَفْنَايَ عَلَى تَغْمِيضِ ... مَا لَمْ أَشِلْ عِرْضِي مِنَ الحَضِيضِ

---

(1) النعمي، حسن محمد، "**غواية السرد، قراءة في المقامة البغدادية للحريري**"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، عدد73، شتاء 2001، ص101.

(2) هولبيك، ماري لاهي، **أنوثة شهرزاد، رؤيا ألف ليلة وليلة**، ترجمة عابر خزندار، القاهرة، 1996، ص31. وأنظر البعد السلوكي للسرد في ما ذكره عبد الفتاح كليطو، **الغائب دراسة في مقامات الحريري**، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، سنة 1987، ص75.

لقد التجأت هذه المقامة إلى فعل السرد للتعبير عن الواقع المملوء بالتناقضات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في الحياة العربية منذ أقدم نماذجها، فما فعله بشر بن عوانة في المقامة البشرية هو نفسه ما يفعله بطل سائر مقامات الهمذاني بخاصة مع اختلافات في الأهداف المتحكمة في نسج السرد، فإذا كان أبو الفتح السكندري يبحث بالخدعة عن الكسب واللهو والمجون والفكاهة، فإن بشر الصعلوك يسلك مسلك القص والسرد ليظلل المستمع قصد حصوله على غايته، فمرة بسرد خبر وقوفه في مواجهة الأسد، ومرة أخرى نبأ قتله للأفعى، وثالثة مشهد مبارزته للشاب الفارس الذي حال دون تحقيق هدفه، وهكذا احتمل بشر بن عوانة كيد العم والقبيلة، مواجها بقوته الأفعى والأسد وكل المهالك ليقنع الآخرين ببطولته واستحقاقه، وفي مقدمتهم جميعا فاطمة، والفعل ذاته قامت به زوجته التي اختطفها من أهلها، وتزوجها فكادت له بالسرد، لقد استدعت من القرابة الاجتماعية ما تقدمه حجة على ضعف انتباهه لمن هو أجمل منها من نساء القبيلة، واستطاعت بعد وصف دقيق إيقاعه في حبائل الغواية، وتحريضه على طلب يد ابنة عمه "فاطمة"؛ وربما جاز لنا وسم هذه الحال التي أضحى عليها بشر بأنها وضعية الدهشة والانبهار، ولعل هذه الوضعية بالذات هي التي كانت الدافع والمحفز على خوض مغامرة " الوادي".كما كرست المقامة البشرية ثنائية (المرأة / السرد) من خلال حضور المؤنث طرفا في الصراع ضد هيمنة الرجل (المخاطب) وثقافته الذكورية في المجتمع العربي القديم، والتي تتجسد في حب المتسلط حتى في صورة المحب الذي يبذل النفس للحصول على مبتغى ذي طبيعة مادية، وهكذا تتلخص المرأة في متاع دنوي فلا يهم إن كانت راضية أم لا، فهي مجرد لوحة جميلة تستعذب نعومتها.كما تتسلم المرأة (الزوجة) سلطة الحكي لتمارس به غواية الإبهار انتقاما لعزتها وشرفها، وربما كانت بنية الوصف على ما فيها من أدوات بلاغية بيانية وبديعية سلاحا فتاكا سخّرته المرأة (الزوجة) ضد بشر للنيل منه وإغرائه بابنة عمه، وكأنها تعلم رفض العائلة لهذا الزواج الجديد وما سيترتب عن هذا الرفض من أزمات في العلاقات الاجتماعية، ولهذا ستقف المرأة من خلال السرد في موضع قوة تملي شروطها على وضع الرجل الذي لا

مناص له إلا الاستجابة والإذعان، وبالرغم من أهمية الدور الموضوعاتي الذي اضطلعت به في الخطاب السردي إلا أنها بدأت وكأنها صورة أو لوحة ثابتة، أفلا يجوز لنا القول بأن " بديع الزمان" قد أهدر قيمة المرأة من ناحية كونها معادلا موضوعيا للحيلة والخداع، ثم ألغى وجودها النصي، وجعلها طرفا سلبيا في الحكاية، ما يجعلها صورة لتاريخية الانتهاك في ضوء سلطة الرجل الثقافية، وعلى صعيد تمعين الشخصية تستوقف القارئ مجموعة من الشخصيات، لعلّ أبرزها بشر الصعلوك والذي يمكن عدّه بداءة البطل الفاعل فهو الذي يسعى ويقول ويعمل أعمالا متعددة قصد تحقيق غاية معينة، غير إن هذه الأفعال تجلت في صورة حكائية وقولية تجعل من المقامة كلها فعلا قوليا بالدرجة الأولى يحكي الأقوال لا الأفعال عبر صيغ تفيد معنى النداء وإنشاد الشعر والسؤال والجواب والتفسير والوصف[1]، غير إننا بتبصر حال البطل الذي يقع ضحية للمكر والخديعة فيصبح قابلا لفعل الغواية السردية والوقوع في حبائل الخدعة التي نسجتها الزوجة يمكن عده بطلا مزيفا، أما البطل الحقيقي فهي ابنة العم، فهي وإن كانت شخصية غير حاضرة بالقول إلا أنها فاعلة بالأثر الذي تركه جمالها في لب بشر وقلبه، فهي هيا تدفعه دفعا إلى حتفه بدون وعي منه، يتخفى وراءها بل يتقمص شخصيتها الكاتب بديع الزمان الهمذاني ليعبر بها عن رؤيته للعالم[2] (La vision du monde) فيسخر بوساطتها من القيم العتيقة التي يغيب فيها العقل[3]، وتضعف فيها سلطة الجماعة، وتضمر فيها

---

(1) السماوي، أحمد، "عندما يستعيد الكاتب السارد البطولة، محشر الغفران شاهدا"، ملتقى غازي، ص130

(2) معلوم أن مفهوم رؤية العالم الذي أسس له لوسيان غولدمان في إطار البنيوية التوليدية، وطبقها على أعمال راسين وباسكال يتأسس على علاقة توالد بين البنية الاجتماعية والبنية الأدبية، فهذه الأخيرة تتحكمها مجموعة المواقف الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية للأفراد الذين يهذبونها، ويدعون لها عن وعي ذاتي يتحول إلى وعي جماعي عام ومشترك يعمل الأديب على تشكيله فنيا بعيدا عن التقريرية الصلفة، انظر جابر عصفور، "عن البنيوية التوليدية"، مجلة فصول، مجلد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1981، ص 91.

(3) تنزاح المقامة البشرية في مسألة السخرية والكدية عن سائر المقامات الخمسين الأخرى، =

الحكمة، ويعلو فيها صوت الذات، وقيم الانتقام والخديعة وحب التملك، والإبحار في عالم التخييل، واختراق المنطق الزمني لتحولات الأحداث.

2 ـ عناصر السرد الإشهاري في المقامة البشرية

تقوم المقامة البشرية كغيرها من المقامات على عناصر فنية تميز الخطاب السردي النثري مثل: الراوي والبطل والحدث والشخصيات والزمان والمكان والحوار غير إنها تميد صياغة المضمون النثري في قالب شعري ينسجم مع الحالة الشعورية المعبر عنها من لدن الشاعر الراوية البطل " بشر بن عوانة "، كما تمت المزاوجة بين الوصف والسرد من جهة وبين السرد والحوار من جهة ثانية، فإذا كان السرد ملمحا مهيمنا يتسق مع حركية الحدث ونمو الموضوع، فإن الوصف لا يقل وظيفية عنه بخاصة في سياق الاستعراض اللغوي، وتقرير السياقات الثابتة، وتفسير الوقائع وتبرير الأحداث، أما فعل الحوار فآلية لتخليق الصراع بين الأطراف، وأداة لغوية أساسية لتجلية الأطروحات المتعارضة في صلب العملية الحجاجية، ولو أخذنا جملة الأنساق السردية في مقامتنا فإننا سنعاين فيها تداخلا مع أنساق أخرى من طبيعة وصفية تفسيرية وحوارية حجاجية، تجرد جملة من القيم الاجتماعية والإنسانية المختلفة، ففي ضوء الوظيفة الوصفية مثلا يرسم الراوي صورا متعددة لشخصيات تقوم بأدوار سردية مختلفة، مثل: صورة فاطمة، و صورة الزوجة، وصورة الأسد وصورة العادات والتقاليد والحالة النفسية وصور البطولة، أما ما يقوم من علاقة بين السرد والوصف الذي تمارسه شخصيتا الراوي والزوجة " وبشر" فيحقق التوتر النصي

= فيغيب فيها أبو الفتح السكندري الذي يسخر من فئات وقيم اجتماعية متنوعة يعج بها مجتمع تلك المرحلة، فيتولد نسق جديد من السخرية المضمرة في الخطاب بخاصة في خطاب الزوجة لبشر فقولها له بأن مطلوبته قريبة من ناظريه، ولكنه غافل عنها لا يراها. يضمر نوعا من السخرية والتهكم على عالم الصعلكة الذي صرفه عن تعرف الجمال الحقيقي، بل وفي ذلك تعريض بالجهل فالصعلوك إنسان جاهل لا يريد أن يعرف لخروجه عن الأعراف الاجتماعية التي تقدم المعرفة وحسن النظر في الأمور لأبناء المجتمع، وها هو بشر مرة أخرى يقع مهزوما بين يدي ذلك الفارس الشاب الذي أخبره بأنه ابنه فالكل يعلم، وهو لا يعلم فأي سخرية أقطع من هذه؟!

الذي يهدف إلى إثارة المتلقي، وشد انتباهه لمعرفة المزيد، وهو بعد تطمح كل النصوص السردية إلى تحقيقه.لقد قدم السرد منذ البدء في المقامة مواصفات للمكان الذي دارت فيه جل الوقائع إذ يمكن عده طريقا من طرق العرب في القديم على مقربة من مضارب القبيلة، يوضح ذلك الملفوظ الوصفي التالي: «...وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد لأن العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق»[1]، والظاهر أن هناك مواءمة بين المكان (البيئة) والسياق اللغوي مما يعني عناية الراوية ومن ورائه كاتب المقامة بمقتضى الحال فإذا كانت البيئة جاهلية فإن من أخص خصائصها اللسانية بلاغة الكلام وفصاحته البادية على ألسنة المشاركين في بنية السرد، ولعل النسق الجمالي الظاهر في شعر " بشر بن عوانة "يؤكد صحة ما ذهب إليه، أما جماعة الساردين فنعاين منهم في المقامة البشرية رواة ثلاثة هم[2]: الراوي الكاتب (بديع الزمان الهمذاني) وهو راو غائب، والراوي الحاضر والصريح ذكرا وهو عيسى بن هشام، أما الراوي الذي تتم بسرده المقامة فهو بشر بن عوانة، ولعلنا نشير إلى علاقة التلازم القائمة بين هؤلاء الرواة من خلال وظيفة كل منهم فالأول ينجز خطابا مقاماتيا جماليا بليغا من خلال الراوي الحاضر والبطل (بشر)، والثاني يؤدي وظيفة الناص على بنية الاستهلال في المقامة التي تفتتح بقوله: "حدثنا عيسى بن هشام قال"، بينما يتخذ الثالث دور الخاتم للنص السردي بقوله الحكيم:

تِلْكَ العَصَا مِنْ هَذِهِ العُصَيَّةْ هَلْ تَلِدُ الحيَّةُ إلَّا الحيَّةْ

.وعلى جانب آخر يمارس السرد خرقا مستمرا للبنية الواقعية للأحداث التي

---

(1) المقامة البشرية، ص252.

(2) سويدان، سامي، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، 1991، ص194.وانظر أيضا:

Özkan, comment narre-t-on-un abar? Le narateur dans les recits de la literature d'arabe,in Synergies, moderne arabe, coordonne par ibrahim al-Balawi, Henda Dhaouadi et Antonella Ghersetti,Recherches francophones sur le recit arabe classique, numero 6. annee 2009. p265-266.

تبتغي المقامة البشرية تحقيقها لغايات اجتماعية وثقافية تضمر رؤية إيديولوجية للعالم المحيط بالمنجز النصي، وبسياق الكاتب، ومنطلقاته الأخلاقية والقيمية، فيتحول السرد في هذا الإطار الاستهوائي إلى غواية تقحم السامع والسارد معا في فضاء المقامة المعينة في سياق ارتباطها بمنظومة مقامات بديع الزمان الهمذاني[1]، وربما كانت مقامات بديع الزمان، و بخاصة هذه المقامة أحسن أنموذج يعبر عن اندماج المسرود له في السرد النصي إلى درجة تغيير السلوك فقد انتقل بشر بن عوانة من طور الصعلكة الذي يمثل الغربة والتشتت والثورة على الأعراف والنظام إلى حالة الوعي بالذات الاجتماعية، واحترام سنة الانتماء للجماعة والمؤسسة[2]، لقد كشف السرد المقاماتي عن الواقع المملوء بالتناقضات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، بل يمكن القول بأن السرد المقاماتي كان وليد مرحلة تاريخية حاسمة مرت بها الحضارة العربية الإسلامية، عجت بالمتناقضات التي تلخصت في الصعيد الفكري من خلال جدلية الواقع والمتخيل.إن ما أنجزه بشر بن عوانة في المقامة البشرية هو نفسه ما يفعله بطل سائر المقامات مع اختلافات في الأهداف المتحكمة في نسج السرد، فإذا كان أبو الفتح السكندري يبحث بالخدعة عن الكسب واللهو والمجون والفكاهة، فإن بشر عن طريق السرد يظلل المستمع قصد حصوله على غايته بطريقة الأبطال الملحميين، ومرة أخرى يقف موقف المدافع عن نفسه في مواجهة الأسد، لقد احتمل بشر بن عوانة غواية السرد مواجها تحديات العم والقبيلة والأفعى والأسد[3]، وكل المهالك ليقنع الآخرين ببطولته واستحقاقه، وفي مقدمتهم جميعا فاطمة بنت العم، والتي تختزل صورتها الانتماء الحتمي للنسق الجمعي، والفعل ذاته قامت به زوجته الأولى التي اختطفها من أهلها،

(1) النعمي، حسن محمد، "غواية السرد، قراءة في المقامة البغدادية للحريري"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ص101.

(2) هولبيك، ماري لاهي، أنوثة شهرزاد، رؤيا ألف ليلة وليلة، ترجمة عابر خزندار، القاهرة، 1996، ص31. وأنظر البعد السلوكي للسرد في ما ذكره كليطو، عبد الفتاح، الغائب دراسة في مقامات الحريري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص75.

(3) النعمي، حسن محمد، "غواية السرد"، ص128 بتصرف.

وتزوجها فكادت له بالسرد للخلاص منه، والمقطع السردي الافتتاحي يجسد حكاية الخلاص، فهذه الزوجة الضحية تستدعي من القرابة الاجتماعية ما تقدمه حجة على ضعف انتباه "بشر" لمن هو أجمل منها من نساء القبيلة فتستطيع بعد وصف دقيق إيقاعه في حبائل الغواية، وتحريضه على طلب بيد ابنة عمه "فاطمة" وهي تعلم استحالة تلبية طلبه للتنافر بين منطق الصعلوك وقانون القبيلة؛ وربما جاز وسم هذه الحال التي أضحى عليها بشر بأنها وضعية الدهشة والانبهار، ولعل هذه الوضعية بالذات هي التي كانت الدافع والمحفز على خوض مغامرة " الوادي" الذي وصفته المقامة شعرا على لسان بعض العرب[1]:

أَفْـتِيكَ مِـنْ دَاذٍ وَمِـنْ شُـجَاعْ	إنْ يَـكُ دَاذُ سَـيِّـدَ الـسِّـبَـاعْ

فَـإِنَّـهَـا سَـيِّـدَةُ الأَفَـاعِـي

نقل الخبر الشعري السالف المتلقي إلى فضاء الخرافة والتصوير الأسطوري الذي تتشكل جماليته من تقابل الذكوري مع الأنثوي، إذ يمثل الأسد الذكورة بهيمنتها وشراستها، بينما ترمز الأفعى إلى القتل البطيء فلدغها قاتل وغادر، وكذلك حبائل النساء[2]. هذا و تمثل المقامة البشرية حدثا دراميا تجلى من خلال السرد المتخيل الذي اخترق تشكلاته الوصفية والحوارية الخطاب الشعري، متحولا إلى أداة تأثير جمالي، والظاهر أن اللغة الشعرية منسجمة مع سياق السرد إذ به تبتغي التأثير في المسرود له، وكذا السامع أو المتلقي الخارجي، وإذا كانت لغة المقامة في صورتها النثرية مفعمة بالبديع وزخارفه، فإنها في قالبها الشعري تكاد تخلو من السمة الصاخبة، وربما يمكننا الاكتفاء في هذا السياق بمطلع القصيدة الذي لخص فيه البطل الراوية تجربته السردية؛ منتقلا من موقع الراوية إلى موقع المشارك، كما سلف الذكر:

(1) الهمذاني، المقامات، **المقامة البشرية**، ص 252.

(2) روابنية، حفيظة، "**التجليات الموضوعاتية والرمزية للحية في نماذج من الشعر القديم**"، مجلة التواصل، مجلة فصلية محكمة تصدر عن جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر عدد4 جوان سنة 1999، ص 80.

أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ ... وَقَدْ لَاقَى الْهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرَا

إِذًا لَرَأَيْتِ لَيْثًا زَارَ لَيْثًا ... هِزَبْرًا أَغْلَبًا لَاقَى هِزَبْرَا

ومن أهم المشاهد السردية ما يمثل رحلة البحث عن المهر من خلال مغامرة بطولية ملحمية تعود بنا إلى فضاء الميثيولوجيا العربية التي تقوم على الحيوانات المفترسة التي تسكن الوديان، وتقطع الطريق على القابلة مكرسة مبدأ العزلة الاجتماعية في الحياة القديمة، كما يلخص هذا المشهد قيام السرد على خدعة وقع فيها البطل سببها تدبير عمه الذي قرر الخلاص منه بعد كثرة شكاوى أبناء القبيلة. هذا وتقوم المقامة البشرية كغيرها من المقامات على عناصر فنية تميز الخطاب السردي النثري كالراوي والبطل والحدث والشخصيات والزمان والمكان والحوار غير أنها تعيد صياغة المضمون النثري في قالب شعري ينجز مع الحالة الشعورية المعبر عنها من لدن الشاعر الراوية والبطل "بشر بن عوانة"، كما أن مبدع المقامة زاوج بين الوصف والسرد، فإذا كان السرد ملهما مهيمنا، ومميزا يتسق مع حركية الحدث ونمو الموضوع، فإن الوصف لا يقل وظيفية عنه بخاصة في سياق الاستعراض اللغوي، وتقرير السياقات الثابتة، وتفسير الوقائع وتبرير الأحداث، فلو أخذنا جملة الأنساق السردية في مقامتنا فإننا سنعاين فيها تداخلا مع أنساق أخرى من طبيعة وصفية و تفسيرية، تجرد جملة من القيم الاجتماعية والإنسانية وفي ضوء الوظيفة الوصفية يرسم الراوي صورا متعددة منها؛ صورة فاطمة وصورة الزوجة وصورة الأسد، وصورة العادات والتقاليد وصورة البطولة.وبين السرد والوصف الذي تمارسه شخصيتا الراوي والزوجة وبشر يتحقق التوتر النصي الذي يهدف إلى إثارة المتلقي بمختلف أوضاعه.كما تبرز المقامة مواءمة بين المكان (البيئة) والسياق اللغوي (مراعاة مقتضى الحال) فإذا كانت البيئة جاهلية فإن من أخص خصائصها اللسانية بلاغة الكلام وفصاحته البادية على ألسنة المشاركين في بنية السرد، ولعل النسق الجمالي الظاهر في شعر بشر بن عوانة مثال يؤكد صحة ما ذهب إليه، وفي هذا السياق تتأكد أهمية سرد الحكاية المقاماتية في القالب الشعري، وفي الوقت نفسه تشي المقامة الشعرية إلى امتداد نص خارج سياق المقامة، مما يجعل من خطاب المقامة نصا منفتحا على نصوص أخرى من

خلال ظاهرة التناص.أما جماعة الساردين فنعاين منهم في المقامة البشرية رواة ثلاثة هم[1]: الراوي الكاتب بديع الزمان الهمذاني، وهو راو غائب، قام بديلا عنه الراوي الحاضر والصريح ذكرا وهو عيسى بن هشام، كما تمثّل فعل الرواية داخل النص كل من الزوجة في شقها النثري وبشر في شقها الشعري، وتقوم بين هذه الأطراف علاقة تلازم من خلال وظيفة كل منهم فالأول ينجز خطابا مقاماتيا جماليا من خلال الراوي الحاضر والبطل (بشر)، أما الراوي الثاني فيؤدي وظيفة التناص في بنية الاستهلال من خلال الفعل حدّثنا.

3 ـ القيمة الإشهارية للسرد المقامي

على صعيد البعد الإشهاري تحاول هذه المقامة تقديم لوحة تراثية إشهارية بخاصة في خطابها المقدماتي، ولعلنا نجتهد من خلال هذه القراءة في إبراز الطاقة الإقناعية المصاحبة للفعل الإشهاري، والمحققة بتضافر وظائف الخطاب الأساسية في ضوء نموذج الوظائف اللغوية عند رومان جاكبسون[2]، ووفق هذا التصور يقوم الخطاب السردي بوصفه خطابا إشهاريا على أركان أساسة لعل أهمها ركن المرسل المشهر ، الذي مثلته الزوجة في بداية الخبر، و يمكن القول بأنها امرأة عالمة بأخبار الرجال، ومكامن القوة والضعف فيهم، لذلك حاولت بكلماتها المعبرة ونظراتها وحركاتها الغاوية الوصول إلى قلب الرجل، واستمالة عواطفه، وإثارة غريزة حب التملك لديه، مروجة لبضاعة ثمينة ليست سلعة عينية بل هي فتاة جميلة تصلح لأن تكون زوجة مرتقبة لفارس شجاع هو بشر بن عوانة العبدي، ولقد حققت الزوجة بغوايتها السردية المتلبسة بالأداء الشعري، والتي تجلت في عبارات تثير الرغبة إسالة لعاب المتلقي الذي كان رده مناسبا لمقام الترغيب، مما يعني نجاح المشهر في استمالة المستهلك.

---

(1) سويدان، سامي، في دلالية القصص وشعرية السرد، ص194.

(2) بركة، فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، سنة 1993، ص 22، و انظر الجطلاوي، الهادي، مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، منشورات عيون المقالات، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، سنة1992، ص18، وانظر أيضا:
Dubois,Dictionnaire de linguistique, Larousse,Paris p 218-219.

واللافت للنظر أن عرض المرغوب فبه لم يتشكل بالطلب المباشر بصيغة الأمر الصريح بل تلبس بالتعريض والتلميح ليتناسب في الحقيقة مع جنس المرأة التي تسعى إلى نيل مرادها برفق وتلطف، ولا يخفى على المتلقي ما لهذا الأسلوب من أثر نفسي[1]. إن المرسل في المقامة فاعل أساس لأنه المسؤول عن رسم خطة التأثير، ثم توجيهها الوجهة الإقناعية المناسبة مستدرجا المتلقي إلى الهدف المتمثل في اقتناء المرغوب، ويقوم بوظيفة المرسل أكثر من شخص فبالإضافة إلى الزوجة يمكن الإشارة إلى مرسلين آخرين يتحكمان في صناعة الحدث السردي ببعديه الإشهاري و الإقناعي هما: العم الذي اشترط مهرا عينيا بخصوصيات قيمية محددة، والراوي أيضا.أما المرسل إليه أو المستهلك فيتمثل في بشر إذ تحول إلى هدف أو زبون بالاصطلاح الحديث في مجال الإشهار والإعلانات التجارية، فقد سعى بكل طاقته للحصول على موضوع القيمة (السلعة) ابنة العم التي أضحت في فكره وخياله غاية تهون في سبيلها كل التضحيات، لذا توجهت الزوجة بخطابها الإشهاري تزين ابنة العم في خياله، ممتدحة إياها بشتى الصفات الحميدة الخلقية بخاصة لما لهذا من تأثير بالغ في إثارة الرغبة، وبالرغم من علمها المسبق برفض العم لمثل هذا الطلب إلا أنها راحت تؤكد لبشر أحقيته بابنة عمه، لقد استغلت الزوجة إعجاب بشر بجمالها الجسدي الذي عبر عنه بقوله: **ما رأيت كاليوم** فراحت تعبر عنه شعرا مندغما في تصوير سردي مراوغ غايته الإغواء والمخادعة مما يعبر عن رفض المرأة المأسورة لواقعها الجديد، فهي رافضة لعالم الصعلكة الذي أقحمت فيه قهرا، ولعل هذا ما يبرر اختلاقها لحيلة **الإغواء الجسدي** الذي عبرت عنه في الصورة التالية:

أعجَبَ بشرًا حورٌ في عيني وساعدٌ أبيضُ كاللجينِ
ودونه مسرحُ طرفِ العينِ خمصانةٌ ترفلُ في حِجْلَيْنِ
أحسنُ من يمشي على رجلين لوْ ضمّ بشرٌ بينها وبيني
أدامَ هجري وأطالَ بيني ولو يقيسُ زَيْنَها بِزَيْني
لأسفرَ الصُّبحُ لذي عَيْنَيْنِ.

---

(1) الجطلاري، الهادي، مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، ص 94

إن هذه الصورة الدعائية لامرأة جميلة قريبة من العين، غائبةٍ عن الفكر تعبر عن ثقافة جسدية راسخة في المخيال القديم تعطي للجمال بعدا ماديا صرفا يركز على ظاهر الجسد ثم يتعانق مع فكر القداسة مثل العيون ورشاقة القامة والبياض، وقد عبر عن هذه القيمة بالذات في قول بشر الصعلوك:

فالآن إذ لوحت بالتعريض　　خلوت جوا فاصْفري وبيضي

لا ضمَّ جفنَايَ على تغْميضِ　　مَا لمْ أبلْ عَرْضي مِنَ العَضيضِ

والواضح أن نوعا من العقد الاجتماعي تم بين الطرفين في ظاهر الكلام مقابل منافع مادية معينة، يقول العم مجيبا طلب بشر: «إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مهرا، ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة»[1]. لقد تحققت الوظيفة الإفهامية في أكثر من مستوى تواصلي؛ بين الزوجة وبشر، وبين بشر وعمه، والقاسم المشترك بين الخطابان المنجزان أن الطرف الأول سعى سعيا حثيثا إلى إفهام الثاني ما يجب فهمه، ومحاولة استمالته بشتى الوسائل، وإثارة عواطفه، ودغدغة أحاسيسه ليقبل على الغاية بقناعة تامة فقد استعمل بشر - مثلا- وسيلة الترهيب والاعتداء على فتيات القبيلة لحمل الطرف الثاني على إجابة مطلبه.لقد أنجز الخطاب المقامي في سياق تاريخي واجتماعي ونفسي دال على خصوصيات حضارية تتعلق بهوية المجتمع العربي القبلي الذي أحالت عليه المقامة بوصفها نمطا سرديا نما وتطور في العصر العباسي ليشي بدوره بمنظومة القيم الحضارية والأدبية لذلك العصر، لقد انفتحت المقامة على فضاء سردي اتخذ من موضوعة الصعلكة منطلقا له ليبحر في عالم الحيل بأسلوب مخالف لما درجت عليه بنية الحيلة في نصوص مقاماتية أخرى لبديع الزمان الهمذاني. قال الراوي: «كان بشر بن عوانة العبدي صعلوكا فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة فتزوجها». لقد تميز هذا العصر بهيمنة السلطة الذكورية، وصوت القبيلة، وترسيخ قيم الشجاعة

(1) المقامة البشرية، ص 252، يحيل شرط خزاعة إلى ما يعرف بالخطاب التعجيزي، فمسارات بشر كلها صعاب ومتاعب فإن أفلت من الأسد والحية فهو غير قادر على احتياز حمى قبيلة خزاعة وما أدراك ما خزاعة!!

والتضحية والشرف بالإضافة إلى قيم سلبية كالاعتداء على الضعفاء، وشهوة السيطرة على المرأة، والنظر إليها على أنها سلعة ومتاع، فالمرأة في هذه البيئة لا تحقق وجودها إلا من خلال مرآة الرجل لا هوية مستقلة لها من حيث هي كائن بشري، لقد كانت دائما في المخيلة الجاهلية والواقع الناتج مكمن الخطر وسببه فهي جلابة للعار، سلابة للشرف، وهي بالإضافة إلى ذلك مصدر المتعة، ومطمح الفرسان الأشداء، فهي الزوجة المرأة المخطوفة والأسيرة، وهي أيضا ابنة العم المشتهاة والمرغبة والرغبة.إن المرأة الهدف في هذا الخطاب المؤطر بمقام حالي معلوم الأبعاد والقيم جسد صامت لا يتكلم إلا بلغة الإغراء والمناورة، والحيلة فيمثل في هذا التصور مقام الخطاب (situation de discourse).

تمثل المقامة البشرية نسيجا مترابطا من الملفوظات والقضايا والأفعال عرض بناء على إستراتيجية خطابية معينة قائمة على الإمتاع والإقناع والإشهار والسرد في الآن نفسه، ولعل هذا التداخل المقطعي هو الذي حدد تميزه الجمالي (fonction poetique)، وكفاءته التبليغية (competence communicative)، ولنا أن نقف عند تلك الأبيات التي اتخذتها الزوجة المتآمرة مطية لها لغواية بشر وفتنته لنتبين طاقتها الإيحائية والتأثيرية على المتلقي، إذ نفذت تلك الاستعارات إلى وجدان المستهلك (بشر) فأسقطته صريع الإعجاب بجمال ابنة العم، وأمارة ذلك قراره بطلبها من العم فورا وبلا مهلة!لقد كان حضور المرأة في هذا الخطاب الإشهاري مذكيا لنار الفتنة، ومفتقا للمكبوت، وهو حضور نجد له سيطرة مطلقة في عالم الإشهار اليوم. وتتعدد وسائط التواصل في الخطاب الإشهاري من سمعية شفوية إلى سمعية بصرية، فقد يتوسل الخطاب بالكتابة ليحقق وظيفة تأثيرية في المتلقي، وإذا نظرنا إلى هذه المقامة وجدناها تتأسس على نظام ترميزي شفوي بالدرجة الأولى يتخذ من القول المباشر أداة تعبيرية شعرا تارة ونثرا تارة أخرى على أنه متلبس في بعده التصويري بنوع من المديح والثناء ألقته المرأة على ابنة العم بأسلوب العالم بالحال والشاهد عليه جعل المتلقي في فضاء تخييلي يجسد الموصوف بشحمه ولحمه[1]. هذا و يقوم وضع

---

(1) يمكن القول بأن أغلب المقدمات المدحية، وحتى الرثائية قائمة على الدعاية والإشهار.

الخطاب على نظام لغوي مخصوص صوتيا وتركيبيا ومعجميا متفق عليه بين المرسل والمرسل إليه ضمانا لفاعلية التواصل، وتوفيقه من حيث هو عمل لغوي (Act de Language) هدفه إقناع بشر بضرورة الوصول إلى الهدف، ومما يميز الخطاب بين الأطراف المشاركة غلبة الحوار، وتدفق صيغه بين الزوجة وبشر والسم والفارس الابن، وهنا تبرز وظيفة اللغة الشارحة أو الواصفة ممثلة في بعض التراكيب السردية في بنية الاستهلال والخاتمة وفي القصيدة التي تتماهى مقاطعها الوصفية مع الحدث السردي العام، كما تتجلى اللغة الشارحة في هوامش النص المعين بيد المحقق الذي أجلى لنا المشكلات المعجمية المتصلة بصعوبة بعض الألفاظ وغرابة سياقاتها اللغوية.

4 ـ المقامة البشرية خطابا حجاجيا

تمثل المقامة البشرية أنموذجا نصيا للخطاب الحجاجي[1] الذي تمارسه المقامات بعامة ومقامات الهمذاني بخاصة على المتلقي، فتعدل من رأيه وسلوكه ورؤيته للعالم على نحو يقلب بعض القيم المتعارف عليها، فيسميها بغير أسمائها، فهي نص مؤدلج باستحقاق[2]، إذ تنخرط في سياق الدفاع عن التطفل والحيلة ومخادعة الآخرين، مبررة لفلسفة مكيافلية تكون الوسيلة مبررة بالغاية، ويمكن القول إزاء هذا الموقف أن مبدع المقامات عمد إلى تنويع أجناس القول، والمزج بين القالبين النثري والشعري تدعيما للحجج اللغوية، وتقنيات التبليغ المتبناة، ولعله تبنى بشكل رئيس فعلا رئيسا لتحقيق مآربه الحجاجية والجمالية، ذلكم هو حدث الكلام، إذ هيمن على نص المقامة الحوار الشعري والسجال والقول التعبيري، وكلها أفعال كلامية[3]، وظهرت

---

(1) عن تمايز الخطاب الحجاجي عن غيره من سردي ووصفي يمكن العودة إلى Daniel Costeroste, Rene Nallet, les types des texts, Nathan, Paris. 1993, كما ينظر الشبعان، علي، **الحجاج بين المنوال والمثال، نظرات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطبري**، ط 1، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، سنة 2008، صص 15 وما بعدها.

(2) اليمّي، علي عبد الرؤوف، **المقامات وباكورة تخصص الشطار الأسبانية**، كتاب الرياض، عدد 48 ديسمبر 1997، ص 15.

(3) القاضي، محمد، "جمالية النص السردي، رسالة الغفران للمعري نموذجا"، ضمن =

أنساق متعددة مثل: المساءلة والمناظرة أحيانا والوصية والرسالة في النص المقامي مندمجة في بنية نصية واحدة[1]. شاركت المقامة البشرية بوصفها خطابا دفاعيا يحاجج عن فلسفة حياتية تمجد قيما ثقافية وحضارية معينة، مع مقامات أخرى في تعبيرها عن الصراع بين موقفين متناقضين، أحدهما تمثله الخديعة التي أضحت معادلا موضوعيا للانتقام للذات الجريحة، وثانيهما قيمة الشجاعة بما ترتبط به من معاني الإسماح والإخلاص والعفو، والتي حاول الخطاب السردي تصويرها بصورة تترك انطباعا بأنها أمثلة للغرور والنزوة الجامحة والطيش والغباء في أحيان كثيرة، ولعلنا نزعم تحول المقامة البشرية بوصفها جنسا أدبيا سرديا علا كعبه في العصر العباسي إلى وثيقة مكتوبة تشهد على لغة العصر وثقافته ومنطقه وقيمه الحضارية السائدة، وأساليب الدفاع عنها[2] متلبسة بالصورة الماضوية من خلال نموذج البطل الجاهلي والقيم التي يسعى إلى تحقيقها، مع تأكيد حبل الوصال بين اللحظة الراهنة الشاهدة واللحظة الموصوفة الغائبة، فما أشبه الحيلة العباسية بالحيلة الجاهلية غير أن الزمان استدار على غير هيئته! أما على صعيد تشكيل الحجج التي يقوم عليها فعل

= أعمال ملتقى غازي، في أنماط النصوص، الأبنية السردية والتأويل، اللجنة الثقافية، سراس للنشر، تونس، 2001، ص119

(1) ابن رمضان، صالح، "**الحجاج في كتاب البخلاء**"، ضمن أعمال ملتقى غازي، في أنماط النصوص، الأبنية السردية والتأويل، اللجنة الثقافية، سراس للنشر، تونس، 2001، ص77.

(2) يشكل الدفاع أهم عنصر يتأسس عليه الفعل الحجاجي في النصوص والخطابات، وهو أكثر ظهورا في نصوص الجدل والمرافعات القضائية التي جعلها أرسطو قسما ثالثا في تصنيفه للأقوال الخطابية فهناك الخطابة الاستشارية والخطابة التثبيتية والخطابة القضائية، وفي هذا النوع نجد الاتهامات وردودها الدفاعية، ولعلنا نتلمس هذه الاتهامات في أكثر من سياق نصي ضمن المقامة البشرية، ويضطلع الخطاب المنافح الذي ينجزه بشر بن عوانة بمهمة الرد على الاتهامات بخاصة في النص الشعري الذي يلخص الحكاية النثرية، ينظر توسعا في موضوع أنواع الخطابة الأرسطية وأشكالها وأدواتها، أرسطو، **الخطابة**، تعريب إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، سنة 1950، ص 112-113. وانظر تفصيلا العزاوي، أبو بكر، **اللغة والحجاج**، د ط، مؤسسة الرحاب الحديثة، سنة 2009، ص19 - 20

التحاجج في المقامة فيمكن القول بأن سياسة تشكيل الحجج متنوعة فتشكيل الحجة العامة يقوم على إسناد الفعل للمعلوم قصد وسم الحجج بالسمة العامة المشتركة التي لا يختلف حولها اثنان إلى أن تضحي الحجة في ذاتها قيمة إنسانية[1]، وأمثلتها في المقامة كثيرة فجل الأفعال التي وردت في سياق السرد أو الوصف بغرض الإقناع جاءت مبنية للمعلوم، وأما الحجة الكمية التي يقصد بها الاعتماد على العدد في إثبات الدعوى، وتأكيد الفكرة، فحاضرة أيضا في محاورة الزوجة لبشر بقولها له في سياق إعلان رغبته في الزواج من ابنة عمه:

كَمْ خاطبٍ في أمْرِهَا ألحّا   وَهي إليكَ ابنةُ عمٍّ لَحّا

ومن أمثلتها أيضا قراره بأن لا يرحم أحدا من أفراد قبيلته أو ينزلوا عند رغبته في الزواج من ابنة عمه[2]، إذ نتلمس دلالة الجمع في عموم الاعتراض عليهم جميعا.وعلى صعيد تشكيل الحجة التعليمية يمكن القول إن المقامة البشرية بوصفها نموذجا لغويا من المقامات بعامة تتسلط فيها، وعبرها اللغة السردية التي تحتل منزلة مهمة فهي الأداة والغاية في الوقت ذاته، فالأحداث المروية قليلة إذا قيست بالأقوال الوصفية والإخبارية التي تشكل الفعل المركزي وهو فعل الكلام - كما ذكر سلفا - وفي هذا السياق يمكن الزعم أن المقامة تعلم الناس كيف يصفون بغاية التأثير، فينتقون الألفاظ البسيطة والمعاني الواضحة والصور المألوفة والتراكيب الوجيزة، مازجين بين الوصف والسرد أحيان وبين الحوار والطلب أحيانا أخرى، فإن أعوزهم النثر في التبليغ مالوا عنه إلى الشعر، فإن اختاروا الشعر كانوا إلى البحور البسيطة أقرب مثل الرجز، وهو تماما المسلك الذي سلكه **بديع الزمان الهمذاني** لعرض رؤيته للحياة، ومواقف الناس من القيم السائدة، ثم إن ظهور بعض المحسنات البديعية على سبيل المثال يضمر بعدا تعليميا يهدف إلى تنمية مهارات ابن اللغة بتمييزه بين معاني بعض الكلمات المتشابهة مثل (الحِصان- الحَصان) وشرح بعض الكلمات الغريبة والصعبة مثل: سلح- قمص- قطّ- اخترط...إلخ. وتصوير بعض

(1) ابن رمضان، صالح، "**الحجاج في كتاب البخلاء**"، ص 81.
(2) المقامة البشرية، ص 251.

الأحوال بالاستعارة والكناية، والتشبيه مثل: لو أردت لأطعمتك أنياب الرمح – ملء فمه فخرا –أمرد كشق القمر –ملكته سورة الحية –إلى غير ذلك من التراكيب المجازية التي تعج بها القصيدة بخاصة، كما تقوم بعض المغالطات الحجاجية في هذه المقامة على الاحتجاج بالقوة فيسعى القائل إلى حمل الثاني على تنفيذ طلب أو أمر قوة وغصبا إذ العبرة لدى المحاجج أن يرى الفعل متجسدا، وفي هذا السياق يمكن عدّ مصارعة الشاب لبشر وتغلبه عليه في كل مرة تأكيد وحجاج بالقوة على فشله في تحقيقه لأهدافه التي رام الوصول إليها فبعد تغلبه على الأسد والأفعى ها هو يقف منهزما أمام الفارس الشاب، يقول الراوي: «. . .وكر كل واحد منهما على صاحبه، فلم يتمكن بشر منه، وأمكن الغلامَ عشرون طعنة في كلية بشر كلما مسّه شبا السّنان حماه عن بدنه إبقاء عليه»[1]، فهذا الوصف لكيفية مبارزة الشاب بيان وحجة لبشر بأن خصمه قادر على النيل منه، وها هو يتركه مبقيا على حياته مرة بعد مرة قصد تيئيسه من جهة، وتكريسا لقيمة الخدعة في المقامة من جهة ثانية.كما يقوم الوصف باعتباره أسلوبا ونوعا نصيا في الآن نفسه بالإعداد للفعل الحجاجي (Act d'argumentation) وتهيئة الأرضية التي يقوم عليها، و لعل من المهم في هذا المقام أن يشار إلى أن الوصف من حيث هو فعل تعبيري يقوم على ذكر أحوال الشيء وهيئته، فيخبر بها مباشرة أو إضمارا قصد تعرية الموصوف، وإظهاره لمن أبرز تقنيات التشكيل النصي بعامة، سواء كان مقصودا لذاته فيما يعرف بغرض الوصف الذي تتداوله القصائد الشعرية والمقالات الاستعراضية أو كان شكلا تتحقق عبره أغراض أخرى مثل المحاججة والسرد والطلب وغيرها، فيعمد الواصف إلى عرض تفاصيل الذات وأحوالها وتقلباتها في الزمان والمكان كاشفا بوساطة التمثيل الحسي والمعنوي عن حركتها وسكونها في سياق الأحداث الواقعية، ولعل ما نركز عليه في هذا السياق التحليلي تحول الوصف إلى آلية ضمن آليات أخرى يبني بها النص المقامي خطته الحجاجية، وبمعنى أبسط، كيف يتحول الوصف إلى أداة طيعة تستهوي السامع، وتؤثر في لبه و جنانه ليتصرف عن حال إلى أخرى، ولنا أن

---

(1) المقامة البشرية، ص257

نقف عند لوحات وصفية متعددة صيغ بعضا شعرا وورد الآخر نثرا في صلب الحكاية المسرودة منها: المقطع الوصفي الذي افتتحت به المقامة على لسان المرأة المأسورة التي لم تكن تقصد في الحقيقة التقليل من جمالها أمام الرفع من شأن ابنة العم الموصوفة بأبين مظاهر الجمال الفتان بل كانت تقصد الإيقاع بأسرها (بشر الصعلوك)، مزينة له الهلاك في صورة الرغبة التي سيسعى عبثا إلى الوصول إليها، فدونه ودونها صعاب ومخاطر قد تكون حياته ثمنا لها.وتتجلى أهمية الوصف من الناحية الفنية في المقامة أنه غدا أسلوبا يرسم لوحات إشهارية وأخرى دعائية لموضوع القيمة (ابنة العم) تم زرعها في حقلي السرد والحجاج، ومن أبرز المشاهد الوصفية التي لونت السرد مشهد المبارزة بين بشر والأسد في القالب الشعري التالي:

إذا لرأيت ليثا زار ليثا		هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

تبهنس ثم أحجم عنه مهري		محاذرة فقلت عقرت مهرا

أنل قدمي ظهر الأرض إني		رأيت الأرض أثبت منك ظهرا

وقلت له وقد أبدى نصالا		محددة ووجها مكفهرا

يكفكف غيلة إحدى يديه		ويبسط للوثوب على أخرى

يصور المشهد حركة الخصمين، من خلال رصد حركة الفرس في فزعها من إقبال الأسد الهائج الذي يستعد بمخالبه للانقضاض على الفريسة، لكن بالرغم من هذا الموقف الصعب يقرر البطل المضي قدما في سبيل الحصول على معجبته ابنة عمه فاطمة، وكان أولى به حفظا لروحه أن ينسحب، غير إن قيمة المحبوبة غلبت. لقد نفذ البطل ومن ورائه الراوية الشاعر مبدع المقامة إلى إحداث تراكب تمثيلي بين شخصية البطل وبين الأسد من خلال تصوير معركة بينهما تترك انطباعا لدى المتلقي مفاده أن الذات الناطقة بحالها مرهبة، شديدة البأس، حازمة ذات عزم لا تكسره الصعاب[1]، إن وصف المعركة شعريا بين

(1) المناعي، مبروك، "**الوصف في شعر المتنبي**"، ضمن أعمال ملتقى غازي، في أنماط النصوص، الأبنية السردية والتأويل، اللجنة الثقافية، سراس للنشر، تونس، 2001، ص 43 بتصرف

بشر الصعلوك والأسد، ثم بين بشر والأفعى العظيمة لهو من قبيل حروب الوصف لا وصف الحروب الحقيقية، وأثرها النفسي على المتلقي أشبه بأثر طبول الحرب وتعاويذ النصر على حد تعبير أحد الدارسين المعاصرين(1). كما يتبوأ الحوار مكانة مهمة في بناء المقامة في صورتها الحجاجية فبه يتم عرض الأطروحة ونقيضتها قولا نثرا و شعرا، ومن خلاله يحدث الشرح والتفسير، وإبراز المواقف والغايات، لذلك عد بعض الدارسين الحوار الأداة الأساسة التي يتخذها النص ليشق عباب الفكرة، فيفتتها، ويشف بها عن الأحداث المتعاقبة(2).

استهل بديع الزمان الهمذاني المقامة البشرية بمقدمة سردية يروي فيها خبرا حدّث به عيسى بن هشام عن صعلوك علا صوته بين مجتمع الصعاليك: «كان بشر بن عوانة العبدي صعلوكا، فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة، فتزوج بها، وقال: ما رأيت كاليوم»، وقد أسهم هذا الخبر في توطيد علاقة الاتصال بين الراوي والسامع، وعلى علاقة تشويقية تطمح إلى إثارة واستهواء السامع ليعرف المزيد عن خبر عجيب وقديم يتصل بظاهرة اجتماعية قديمة تعبر عن بعض القيم السلبية كالإغارة والفتك واستباحة أعراض الآخرين، وعد ذلك منطقا طبيعيا للواقع الاجتماعي بكل ملابساته، واللافت للنظر أن الراوي على لسان الضحية (الزوجة الأولى) سعى إلى حشد جملة من الأدلة القائمة على الوصف الجسدي لإثارة المتلقي في سياقين متعارضين أحدهما يقلل من شأن ما حصله من ضحيته بقول بشر: ما رأيت كاليوم إظهارا لإعجابه الشديد بجمال المسْبية، وثانيهما توجيه بأن الاختيار الأصوب لم ينل بعد، وعلامة ذلك أن في النساء من هي أجمل بكثير من الزوجة التي يبدو أنها أضمرت لخصمها الانتقام من سوء ما لحق بها وبأهلها من إكراه وإذلال، فطفقت تسرد عليه بالشعر أوصاف ابنة العم فهي لو قاس زينها بزين تلك لأدام الهجر وأطال البين(3)، ولعل هذا الهدف هو

---

(1) المرجع نفسه، ص 44.
(2) عمران، كمال، "إشكالية الحوار في السد"، ضمن أعمال ملتقى غازي، ص 193.
(3) المقامة البشرية، ص 250.

الذي برّر لهيمنة الوصف في استهلال المقامة:

أعجبتْ بشرًا حورٌ في عيْنِي   وساعدٌ أبيَضُ كاللُّجيْنِ
ودُونه مسْرحُ طرفِ العين   خمصانةٌ ترفُلُ في حِجلَيْنِ
أحسنُ منْ يمْشي على رِجليْنِ   لوْ ضمَّ بشرٌ بينَها وبيني
أدامَ هجْري وأطالَ بيْني   ولَوْ يقيسُ زَيْنَها بِزَيْني
لأسفرَ الصُّبْحُ لذي عَيْنَيْنِ

ولا يخفى على القارئ أن هذا المقطع الوصفي يحمل دعوى قضيتها الجمال الفاتن لابنة العم الذي يسفر للمبصر كما يظهر له نور الصباح، أما دعائم ذلك فأوصاف خلقية منها الحَوَرُ وبياض الساعد وضمور الكشح، وتيه المشية، ومما يثير المستمع أيضا أن هذه الأوصاف قريبة من الناظر الذي غفل عنها، وليته يفعل فإن ذلك سيغير كثيرا من الحقائق. ويمكن أن نلاحظ ابتداء تشكل الأبنية الحجاجية في نص المقامة البشرية من المقدمات ثم الدعوى ثم التبرير ثم التدعيم، ولعل ذلك راجع إلى انشغال المحاجج في المقامة بالجانب المنطقي الاستدلالي الذي لا يحقق في نظره غاية التأثير والاستمالة إلا بحشد جميع الأركان[(1)]، كما إنه يمكن الزعم بتشكل الدعوى الرئيسة لنص المقامة البشرية عبر تداخل دعاوى فرعية يعبر عنها في مقاطع النص، ولعلها تمثل هنا **قيمة الحيلة والخدعة أداة للوصول إلى الغاية المنشودة**، أو لنقل: **الغاية تبرر الوسيلة** باعتبارها نتيجة يقوم عليها التحاجج بين الأطراف المتحاورة (الزوجة، ابنة العم، بشر بن عوانة)، وقد عُبّر صراحة عن هذه الدعوى في بداية النص السردي، ثم بدت ضامرة في باقي أجزاء النص، وقد عمدت المقامة على لسان أبطالها إلى حشد الأدلة المنطقية والشواهد[(2)] الواقعية القائمة على وصف

---

(1) المرجع نفسه، ص 51.

(2) يذكر محمد النبد في دراسته للنص الحجاجي العربي عناية القدماء مثل ابن وهب الكاتب بالمثل بوصفه دعامة أساسية في التحاجج، فينقل عليه قوله: (وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها)، ويقول في سياق آخر (المثل مقرون بالحجة)، انظر **ابن وهب الكاتب** (أبو الحسين اسحاق بن =

الوقائع وتقرير الأحداث، وإعطاء التفاصيل المتصلة بالشخصيات والزمان والمكان والأمثال الشعرية بخاصة في قسمها الأخير لتدعيم صحة الدعوى الرئيسة، لقد عمد بشر بن عوانة في سياق الفخر ببطولته، وحكاية مآثره في وصيته إلى ابنة عمه التي تمثل - كما مر بنا - موضوع القيمة إلى تدعيم تفاخره باستحضار ما يمكن عده دليلا تاريخيا يكرسه التذكير بمآثره البطولية السالفة، وانتصاراته المتتالية على خصومه، فالقيمة التاريخية لبطولاته مادة تيسر عليه استمالة ابنة عمه فتزداد ثقتها في شجاعته وقدرته على التغلب على شتى الصعاب. أما تدعيم الدعوى بدليل القيمة فقد برز بجلاء في أكثر من موضع، ولعل أبرزها تصريح بديع الزمان بنية الزوجة المختطفة التي أضمرت الشر لخاطفها والنيل منه لسبيه لها، وإلحاق العار بأهلها، فالقيمة هنا الثأر من المعتدي ولو بعد حين، وهي وسيلة الناص في تدعيم تبرير دعوى **الغاية تبرر الوسيلة**، **والحيلة تغلب القوة**، هذه القيمة الأخيرة تحرز نوعا من الاتفاق الشامل بين قطاع عريض من أصحاب التجربة قديما وحديثا، وهي هنا بالاصطلاح الحديث مثال للقيمة الغاية التي تعدل في تصورات وسلوك الأفراد في مواجهتهم للصعاب والعقبات الاجتماعية والنفسية(1). أما الحجاج بالمصداقية الشخصية والذي يمثل ضربا من الاحتجاج على الخصم أمام المستمع بالسلطة، فقد نتلمس وجوده المضمر بصورة عكسية فعوض أن يحتج الناص نفسه بأفعاله على صحة سلوك أبطاله ومواقفهم، يقف النص ببنيته ومفرداته وأساليبه دعامة قوية تحاجج عن براعة كاتب المقامة وعلو باعه في القولين النثري والشعري، في سياق ردّ مبطن على جمهور الشعراء، لسان حاله إن علمنا بمنازل القول الفصيح والبليغ في النثر لا يقل عن علمنا بمنازله في الشعر، وبأي الوسيلتين أردتم كان برهاننا !!

5 ـ بنية الشخصية ووظائفها الحجاجية

تكشف المقامة البشرية عن شخصية ثابتة هي شخصية **بشر بن عوانة العبدي**

إبراهيم بن سليمان)، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبوعات جامعة بغداد، سنة 1967، ص 16 و146.

(1) العبد، محمد، النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، ص 54.

الذي يمثل في الحقيقة القابل الذي يتعرض لكل المواقف في سياق الأحداث التي تصطنعها سائر الشخصيات الثانوية التي يؤتى بها للترويج إلى فكرة أو موقف أو رؤية معينة تنبع عن قيم أخلاقية أو اجتماعية، وربما إيديولوجية أيضا فالزوجة الأسيرة وابنة العم فاطمة والأسد والعم وأبناء القبيلة والأفعى والشاب القوي شخصيات ثانوية ما تلبث أن تختفي من فعل الحكي ومسرح المقامة بمجرد أدائها لأدوارها، ولعلهما دوران مركزيان أولهما يعبر عن حقيقة الانفصال بين الذات والواقع برؤية مغايرة للقيم والحياة وثانيهما اتصال بين الذات ورغباتها، ولقائها لما لم يكن منتظرا[1]، مما يعني بناء الخطاب السردي في هذه المقامة على برنامجين أحدهما يستقطب شخصية بشر بن عوانة الشخصية الباحثة عن ذاتها عبر فعل المغامرة، قصد الوصول إلى ابنة العم موضوع القيمة، ولعل عبارات السؤال بالاستفهام والاستفهام التعجبي وأفعال القول أدلة على الرغبة في المعرفة، بل الرغبة في العودة إلى الأصل الضائع الذي تمثله المؤسسة الاجتماعية في غيبة الابن الضال عنها، أما المساعدون على تحقيق رغبة بشر فهم قلة في ظاهر المقامة، فقد نتصور الخصم مساعدا، فيكون الأسد والأفعى والعم طرفا يساعد بشكل غير مباشر الشخصية المحورية على انجاز ما تصبو إلى تحقيقه من بلوغ الغاية المنشودة (الزواج من ابنة العم)، «**قال عمه: إني عرّضتك طمعا في أمر قد ثنى الله عناني عنه، فارجع لأزوجك ابنتي**»[2]، أما المعارضون فهم أبناء القبيلة وأعرافها والزوجة الأسيرة التي تلبست الخديعة والمكر للإيقاع بالشخصية المحورية.أما البرنامج الفرعي فيتشكل عبر رغبة بشر الصعلوك في الحصول على مهر ابنة عمه الزوجة المرتقبة إلا أن الأسد والأفعى حالا دون ذلك دون جدوى، وهاهو يعترض طريقه "غلام على قيد" في غاية الجمال فوجهه كشق القمر في وضوحه وبريقه، بارزه فتمكن منه، وحمله على تسليم عمه، والنزول عند شروطه، وتدل العبارة الخاتمة التي أسدل بها الستار على حكاية الحيلة في هذه المقامة على انتصار

(1) المرجع نفسه، ص 121.
(2) المقامة البشرية، ص 257.

منطق الجماعة بثقافتها وتقاليدها على نزوات الفرد ورغباته فهاهو بشر يقرر حالفا أن لا يركب حصانا، ولا يتزوج حصانا، ثم زوج ابنة عمه لعمه، علما أن منطق الصعلكة ظل كاشفا عن سلطته باستمرارية فعل الأب في ابنه فلا يلد الصعلوك إلا صعلوكا.لقد أعلن بشر اندماجه في منظومة القبيلة ليصبح طرفا فعالا فيها يحرص على عرضها، وعلى تمتين علاقاتها الاجتماعية فيزوج ابنة عمه لابنه، «فقال بشر:

تِلْكَ العَصَا مِن هَذِهِ العُصَيَّة ... هَلْ تَلِدُ الحَيَّةُ إلَّا الحَيَّةْ

وحلف لا ركب حصانا، ولا تزوج حصانا، ثم زوج ابنة عمه لابنه»[1].

5 - بنية العنوان، وجملة الفاتحة ودلالتهما الإقناعية في المقامة البشرية

العنوان رسالة لغوية، تتصل لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الرأس من الجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية تتحكم في دلائلية النص في التأويل الأدبي مثل بساطة العبارة وكثافة الدلالة، كذلك لما يحتله هذا الأخير من صدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي، وعلى رأي محمد مفتاح، فإن الظفر بمغزى العنوان هو أول الحيل التكتيكية لفهم النص فهو الذي يزود القارئ بزاد ثمين لتفكيك النص وكشف خباياه، كما يقدم معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية الخطاب المعين بوصفه خطابا موازيا، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يقام عليه العمران[2]، ويرى بارت (Barthes) أن العناوين هي،عبارة عن أنظمة

---

(1) المصدر نفسه، ص 258، والعصا فرس كانت لجذيمة الأبرش، والعصية أمها، ويكنى بتلك العلاقة عن تبعية الولد لوالديه في الأخلاق والطباع، كما ورد في **البصائر والذخائر** لأبي حيان أن هذا القول من حكم العرب، 5/ 266، كما يقال أشبه الفرخ أباه والعصا من العصية، انظر الراغب الأصفهاني، **محاضرات الأدباء**، 1/ 154.

(2) مفتاح، محمد، دينامية **النص**، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 72.

دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها بما أخلاقية اجتماعية وإيديولوجية، لذلك كانت العنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية.إن العناوين - إذن- عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، فالعنوان يحيل إلى نص خارجي يتناسل مع النص الأساس فيتلاقحان شكلا وفكرا[1]، وهو إلى جانب ذلك يمثل قصد المرسل، الذي يؤسس أولا لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما أو سيكولوجيا، وثانيا لعلاقة العنوان بالعمل الإبداعي، وعلى الصعيد النسقي يمكن القول بأن العنوان يدل بمظهره اللغوي من الصوت إلى الدلالة على وضعية لغوية شديدة الافتقار، من جهة السياق الذي يرد فيه، وهو من جهة ثانية لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا، وغالبا ما يكون كلمة أو شبه جملة، وبالرغم من هذا الافتقار اللغوي، فإنه ينجح في إقامة اتصال بوعي بين المرسل والمستقبل[2].إن تقويلنا لعنوان "المقامة البشرية" باعتباره عتبة يدلف من خلالها إلى فضاء السرد المقامي يحيلنا على دلالة البشر وما تومئ إليه من معنى السعادة والأمل في نوال المرتقب، وقد كانت هذه الدلالة بتمظهراتها النصية حاضرة في المقامة من بداية الجملة الفاتحة التي تؤرخ لأحداثها الدرامية إلى نهايتها المدهشة، في قيام حلقات مشاهدها على خرق أفق انتظار المتلقي عبر إدهاشه وإغوائه بما يحكيه الراوي من وقائع، ويحدث به على لسان عيسى بن هشام الذي اكتسب في منظومة **مقامات الهمذاني** السلطة الإقناعية باعتبار وظيفته الحكائية حجاجا سلطويا، فـ: **حدثنا عيس بن هشام قال** عبارة وصفية إخبارية تقريرية تشهد بوجود شخصية حقيقية باسم معروف يتماهى مع اسمي شخصين بارزتين في الثقافة الإنسانية والإسلامية، هما شخصيتا **عيسى عليه السلام** النبي الرسوم المصدق من قبل المسلمين وابن هشام صاحب أشهر سيرة نبوية في

(1) حمداوي، جميل، "**السيميوطيقا والعنونة**"، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، 3 يناير 1971، ص98.

(2) الجزار، محمد فكري، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) ص21.

تراث المسلمين، كما أن فعلي القول والمحادثة بوصفهما فعلين كلاميين تبيَين مباشرين ينجزان مع في هذا السياق الاجتماعي لعدد من المستمعين يسلمون أسماعهم لشخصية تحدثهم لعلامة دالة على صدق المحدث، فلا أحد يقاطعه أو يعترض عليه بقول أو فعل، كما يعكس هذا التقرير صورة نمطية لثقافة التلقي الشفهية التي وسمت عصر الراوي، وأدب تلك المرحلة. إن فضاءات القص في المقامة هي التي تمنح شخصية عيسى بن هشام سلطة مهيمنة على المتلقي فقولها وسردها الإخباريين يعكسان حقيقة تحكمها بتراتبية الأحداث و توالداتها النسقية[1]، التي تتولد في دائرة زمنية ماضوية عبرت عنها جملة الفاتحة التي تحظي بإسناد حدّثنا إلى الفعل الماض الناقص كان دلالة من الاستقرار والتحقق الفعلي للحدث في المكان بقول الراوي: **كان بشر بن عوانة العبدي صعلوكا**، بالإضافة إلى تأكيد هذا الخبر لهوية الشخصية من خلال نسبتها إلى أسرة و قبيلة معينة، ناهيك عن وصفها بحالة مثلت حضورا اجتماعيا لا ينكر من خلال حدث الصعلكة، فصعاليك العرب كثيرون، ونظام الصعلكة وأسبابه الاجتماعية معروفة لدى القدماء، وكل هذا الإقرار يثبت الخبر، ويجعله قائما على قيمة تصديقية لا تنكر، ناهيك عما يرسمه هذا التضاد الثقافي بين عالم الصعلكة وعالم المجتمع القبلي من صور التعادي والتنافر والثورة والإغارة والمغامرة والتهميش والاستحواذ، وكلها أحداث تنافح عن حق الذات في الوجود، منتفعة من كافة ملذات الحياة التي حرم منها هؤلاء نتيجة استبداد نظام القبيلة الطبقي، والتي وظفت من لدن المقامة للمحاججة على رؤية اجتماعية تنهض على تلبية النزوة الفردية بشتى الوسائل والطرق، وفلسفة وجودية تقوم على البقاء للأقوى، فما قيمة الجماعة بالنسبة للإنسان إن هي عجزت عن إسعاده وحمايته؟! فقد أغار **بشر الصعلوك** متسلحا بعدوه وشدته على الجماعة بعددها، فلم يقو الركب على الذود عن حرماته، وها هي الجميلة الحسناء تقع سبية بين يديه فيتزوجها قسرا،

---

(1) عليمات، يوسف محمود، "**جماليات السرد، قراءة في المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني**"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، عدد107، سنة 27، صيف 2009، ص156.

وفي هذا الخبر حجة مادية دامغة تؤكد صحة الدعوى السالفة، وتقوض فلسفة الاجتماع، وتسخر من نظم المؤسسة: "**فأغار علي ركب فيهم امرأة جميلة، فتزوج بها**". لقد تقمصت الشخصيات الناطقة في المقامة (بشر بن عوانة - الزوجة)، والشخصيات الغائبة الحاضرة من حيث هي وظائف سردية أساسية (ابنة العم - الأسد)، هذا المنطق الحجاجي معبرة عن سخطها، وآمالها الفردية تصريحا أو تلميحا عبر سرد الحكاية الأساسية في المنجز النثري، ومن خلال المحاورة والمناظرة في القالب الشعري المدمج.وعلى صعيد آخر تنفذ شخصية المرأة بوصفها صورة للمكر والخديعة، وصوتا للعقل الجمعي إلى مسرح الحدث، لتهز يقين بطل المقامة فيما حققه من انتصارات، متسلحة بالشعر الذي ترك أثره النفسي الإغوائي في المتلقي، فحمله على التصديق، وتعديل السلوك، إن صوت الأنثى (الضحية)[1] في هذه المقامة بالرغم من كونه معادلا موضوعيا لحب التملك والسيطرة أضحى الأداة الأساسية المحركة للفعل السردي، والحجة الجمالية المادية التي بني عليها الخطاب من أوله إلى آخره، فما أنتجته الزوجة من أقوال وصفية وإخبارية شعرا ونثرا هو سلمية من الحجج الواقعية المشكلة عبر اللغة المجازية تنجز فعلا كلاميا أساسيا هو فعل العقاب الذي التزمت بإيقاعه على بشر دفعا للضرر الذي لحق بها، وتعبيرا عن سلطة المجتمع التي حاول الفرد الخروج عن ضوابطها.

7 ـ جماليات البناء الشعري في قصيدة المقامة البشرية، وأثرها في الفعل الحجاجي

يبدو أن الذات الشاعرة على لسان بشر بن عوانة قد اختارت أدوات أسلوبية في المستوى الإيقاعي بعضها يتشكل على المحور النسقي التركيبي (Sintagmatique) بفضل تكرير وترديد[2] بعض الألفاظ والعبارات، من جهة،

---

(1) يوسف محمود عليمات، **جماليات السرد في المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، عدد107، سنة 27، صيف 2009، ص160.

(2) الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978، ص 52.

وبرد العجز على الصدر من جهة ثانية مثل قوله:

أَنِلْ قَدَمَيَّ ظَهْرَ الأَرْضِ إِنِّي ... رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهْرَا

وكذلك ما نلمحه من ترجيع في قوله[1]:

تَبَهْنَسَ ثم أَحْجَمَ عَنْهُ مُهْرِي ... مُحَاذَرَةً فَقُلْتُ عُقِرْتَ مُهْرَا

يُكَفْكِفُ غِيلَةً إِحْدَى يَدَيْهِ ... وَيَبْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلَيَّ أُخْرَى

وقوله موازنا بين التركيبين قصد إظهار تكافؤ الموقفين ونبلهما[2]:

وَأَنْتَ تَرُومُ لِلأَشْبَالِ قُوتًا ... وَأَطْلُبُ لابنةِ الأَعْمَامِ مَهْرَا

أما التصريع[3] فالقصيدة وإن لم تحفل به في بداياتها إلا أنها بنت خاتمتها عليه بشكل لا فت للنظر، فقد قال بشر للأسد بعد المواجهة الدامية التي انتهت بمصرع الأسد[4]:

تُحَاوِلُ أنْ تُعَلِّمَنِي فِرَارًا ... لَعَمْرُ أَبِيكَ لَقَدْ حَاوَلْتَ نُكْرَا

فَلا تَجْزَعْ فَقَدْ لاقَيْتَ حُرًّا ... يُحَاذِرُ أنْ يُعَابَ فَمِتَّ حُرَّا

فَإِنْ تَكُ قَدْ قُتِلْتَ فَلَيْسَ عَارًا ... فَقَدْ لاقَيْتَ ذَا طَرَفَيْنِ حُرَّا

وبعض الأدوات تشكّل في المحور الجدولي (Paradigmatique) عبر سيطرة صوت بعينة من خلال عدد مهم من اللفظات فقد حضرت الراء بتكراريتها مرققة أو مفخمة في مُهري -مَهري - عقرت - هزبرا - ظهر - الأرض - مكفهرا- الوثوب -أخرى - جمرا - أثرا - مضربه- تروم، ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق ما قرره ابن جني من وجود علية في الربط بين الأصوات من جهة ترتيبها وصفاتها ومعاني الألفاظ التي تشكلها، فالباء

(1) المقامات، المقامة البشرية، ص 253.
(2) المصدر نفسه، ص 254.
(3) يسهم التصريع العروضي في تشكل نوع من التناغم الموسيقي الداخلي يتوخاه كثير من الشعراء الفحول في مطالع قصائدهم، وربما قصد الهمذاني بهذا العدول إظهار قدرته الشعرية التي لا تختلف عن قدرات أشهر الشعراء بل والإيحاء بإمكان تحديد الشكل ذاته فعوض أن يكون في بداية القصيد ها هو يأتي به في خاتمتها.
(4) الهمذاني، المقامة البشرية، ص 253-254.

ملتصقة تعبر عن خفقة الكف على الأرض والراء مكررة تعبر عن اضطراب المجرور صعودا ونزولا والجيم شديدة تعبر عن معنى المشقة[1] أما صوت الباء بصفته الجهورية والشديدة فقد تردد مع كلمات مثل قلب - أشبال - مخلب - ناب تحسب - مضرب ظباه - بطن بشر - تبهنس - أثبت، ولا يخفى على السامع ما لهذه الاختيارات من أثر نغمي يتماهى مع دلالات الاستعداد للنزال ومواجهة الخصم بالشدة والضراوة، بخاصة وأن صوت الباء - مثلا - من الأصوات الشفوية المجهورة والشديدة الأكثر تناسبا وحضورا في الألفاظ الدالة على الجلبة والقوة وقعقعة المعارك بخاصة عند من يسوغ الطاقة التعبيرية والرمزية للأصوات، فإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار على حد قول الجرجاني[2]، أما صوت الراء الذي هو صوت تكراري فهو منسجم في سمته هذه مع حالات التردد أو الاستعداد للانقضاض على الفريسة أو الخصم.أما الجانب التصويري فيتشكل من صور حسية مادية تجمع بين نوعين صور مألوفة من الحياة القديمة الجاهلية حيث تكثر صور استذكار المحبوبة والغزو والنزال والثورة، والاعتداد بالصفات الذاتية، والإعلاء من شأن النفس، والتغني بصفات الفروسية النبيلة التي تأبى الغدر، وتحترم الأنداد من الخصوم، والإغراق في المتعة الحسية وغيرها من القيم التقليدية التي تظهر متناقضة أحيانا، وهذا يعطي للتعبير الشعري قيمة تصديقية لدى المتلقي، وصور أخرى أقرب للخرافة والخيال الجامح تسهم في شد انتباه المتلقي، وإثارة فضوله وانتباهه، وربما جاز لنا عدها وسيلة لتحقيق وظيفة إقامة الاتصال (Fatique)، يقول أحمد الودرني: «فكلما حصل التخييل بلفظ لا تمجه الأسماع دون تبعيد للمعنى حلا التعبيرُ في السمع، وشاقت الصورةُ العينَ، وامتاز البناء بالحسن والحلاوة والرونق، وهي كلها صفات تجسم الجمالية،

(1) الجطلاوي، الهادي، مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، ص 52، وانظر ابن جني باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني، الخصائص، 2/ 152.

(2) الجرجاني (القاضي عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، د ط، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، د ت، ص 412.

جمالية الأداء، وهي خصيصة النص المطبوع»[1]، مما يعني أننا أمام نص يخرق بتشكلاته البنوية البسيطة والبعيدة عن التكلف اللفظي ومظاهر الصنعة اللفظية أفق توقعات المتلقي الذي اعتاد تكلف الصنعة في خطاب المقامات بعامة ومقامات الهمذاني بخاصة. ومن أدوات الإيقاع الداخلي أيضا ما يصطنعه النص من تشكلات جناسية تامة وناقصة تقوي الروابط بين ألفاظ البيت الواحد، مصطنعة تناسبا صوتيا، وانسجاما إيقاعيا بينها في مسافات نصية متباعدة أحيانا ومتقاربة أحيانا أخرى مما يجعلها أقرب إلى الطبع منها إلى التكلف والتصنع، مثل: (فخرّ - فخرا)، (راما - مراما)، (هزبرا -هزبرا)، (مُهري -مَهرا)، كما احتفى النص ببعض صور الترصيع الذي يصيّر أجزاء بعض الأبيات مشابهة لبعضها الأخر بسجع أو صيغة قصد إنجاز نوع من التماثل الإيقاعي مثل ما ورد في البيتين التاليين[2]:

إذًا لـرأيـتِ لـيـثًـا زار لـيـثًـا هِـزَبْـرًا أغـلـبًـا لاقـى هِـزَبْـرًا
يُـدِلُّ بـمـخـلـبٍ، وبـحـدِّ نـابٍ وبـالـلـحـظـاتِ تـحـسِبُـهُـنَّ جَـمْـرَا

ولعل من صور التشكيل الصرفي استعانة المقامة في النص الشعري بصيغة التضعيف التي يبدو أنها تتناسب مع فضاء وصف الواقعة بأحداثها الساخنة، نتلمس ذلك في صيغ لفظية اسمية وفعلية تعزز دلالات الشدة والفخر والإصرار على الغلبة مثل: محدّدة - مكفهرّا - يدلّ- حدّ-قدّ - خرّ - مجدّلا - مشمخرّا.كما ينماز النص بهيمنة الصيغ الفعلية على صيغ الأسماء فالإحصاء يكشف عن استعمال ثلاث وستين فعلا موزعة على الماضي والمضارع والأمر بنسب متفاوتة يتردد فيها المضارع بدلالته على الحال والاستقبال والأمر بدلالته على الاستقبال بنسبة أعلى تنسجم مع دلالة الأفعال الالتزامية أو التعهدية، وفي المستوى التركيبي يشكل التقديم والتأخير أداة أسلوبية مهمة في الشعر يحقق بها النص أغراضه الدلالية والإيقاعية أيضا فيتقدم ما هو أهم وصفًا وحالا على ما

(1) الودرني، أحمد، **الطبع والصنعة في شعر المتنبي**، ضمن أعمال ملتقى غاري، في أنماط النصوص، الأبنية الفنية والتأويل، ص 61.
(2) المقامة البشرية، ص 253.

هو أقل أهمية، من مثل ما نكتشفه في التراكيب التالية: هززت له الحسام جدت له بجائشة - فقد له من الأضلاع عشرا - فلم أطق يا ليث صبرا - وفي يمناي ماضي الحد أبقى، ولعل أهم سبب لوقوع التقديم والتأخير هنا إقامة الوزن العروضي، وإبراز الصور المتناقضة بالمخالفة ببينها، هذا وتتأسس كثير من صور هذا النص على تمثيل أوضاع متباعدة طبيعة وصِفة ببعضها قصد الإغراب والإدهاش[1]، من مثل قوله:

وَأَنتَ تَرومُ لِلأَشبالِ قُوتًا وَأَطْلُبُ لابنةِ الأَعمامِ مَهْرًا

وما ورد في البيت الأخير:

تِلْكَ العصَا من هذه العُصَيَّة هلْ تلدُ الحيَّةُ إلَّا الحيَّةْ

مما يزعزع يقين المتلقي التخيلي الذي ينهض عنده على نوع من التناسب المتعارف عليه في البيئة الاجتماعية والثقافية، إن انتهاك النص في تشكله الصُّوَري بمثابة فعل يقلب رؤية العالم في وعي المبدع تحققه التراكيب الاستعارية والمجازية بعامة فتجعل من الصورة الفنية أداة للإمتاع والإدهاش والسحر الذي يتجاوز بطاقته التأثيرية قدرة اللغة العادية في الإقناع والحجاج.كما تكتسح الصور البيانية المساحة النصية، متلجلجة بين الاستعارات والكنايات والتشبيه البليغ، وربما جاز لنا أن نقرأ من هذه الهيمنة المجازية تضخيم الصور، والتمييز بين وضعين متناقضين أو واقعين متنافرين، وربما زعم أن عالم المجاز كان المفتاح السحري الذي ولج به البطل مغامرة الانتصار على الخصوم، ومن ثم تحقيق الهدف أو موضوع القيمة، وعلى هذا يمكن عدّ سلسلة الاستعارات -مثلا- عنصرا بلاغيا يمارس تأجيل الدلالة السردية، فلا يفصح إلا مبالغا ومبهرا.

أما عن تداخل السردي مع الشعري فيمكن القول بأن توسل النمط الشعري جنسا قوليا مختلفا في سياق سردي تمثله المقامة هو علامة على وعي الناص بالقدرة التأثيرية للشعر على السامع من ناحية الإقناع العاطفي بخاصة إذا نظر

(1) المرجع السابق، ص 73.

إلى كفاءته الوصفية التي تختزل الأحداث في مشاهد حية وصور ملتقطة عن الأفعال المادية، كما يمكن عدّ هذا النص الشعري المندمج رسالة شعرية أو وصية من نوع خاص، تكتسب خصوصيتها من انخراطها في مشاهد عجائبية أقرب إلى الأسطورة اليونانية أو حكايات **بروب** الروسية، إذ يقدم كاتب المقامة لهذه الرسالة الشعرية التي يضمنها أحوالا وأوصافا ووقائع دامية ووصايا مجرب، وحوارا محاججا، مندمجا في لعبة مناورة الآخر، وتضليل منطقه بالملفوظ التالي: «ثم إن بشرا سلك ذلك الطريق فما نصفه حتى لقي الأسد، وقمص مهره فنز وعقره، ثم اخترط سيفه إلى الأسد، واعترضه، وقطه ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمه»[1] ثم يعرض بالشعر ما ذكر مجملا سريعا بالتفصيل الذي ينقل القارئ و السامع إلى عين المكان حيث تدور معركة حامية بين بشر البطل وخصمه الذي اعترض طريقه، والذي عرفته قرينة التعريف، وكأنه الأسد الذي لا يوجد في البلاد إلا هو، وعلى عادة المعارك البطولية والأسطورية يتعرف المتخاصمان على بعض، فيكشف كلاهما للآخر عن نواياه وقيمه وعما يدافع عنه وما يطمح إلى تحقيقه، إثباتا للندية، و إشعارا للذات بالعظمة أثناء الانتصار، فالمبارز والمبارز على مرتبة متكافئة من البطولة.

كرست المقامة البشرية الصراع بين الفقراء والأثرياء فجعلته صراعا أزليا متجذرا في الحياة العربية، وما ثورات فقراء الحنابلة على الشيعة الأثرياء في بغداد[2]، وظهور الطبقية في عصر البويهيين، ومن خلفهم من ملوك الطوائف والدويلات العباسية إلا امتداد للصراع بين القبيلة والصعلوك، والنظام والثورة، والفقر والغناء، وقيم الفروسية وشهامة الفرسان، وقيم الجشع والطمع ومخادعة الآخرين للحصول على لقمة العيش كما يفعل المكدّون بذكائهم وبيانهم الذي لا يملكون شيئا آخر غيره، ويمكن القول خاتمة أن التراث السردي العربي، وفي مقدمته المقامات في حاجة ماسة إلى قراءات منهجية مدركة لخصوصيته

---

(1) المقامة البشرية، ص 252.

(2) الهمذاني، بديع الزمان، **المقامة المارستانية**، وانظر ما ذكره محمد طرشونة، "رؤية **العالم في المقامات**"، ضمن أعمال ملتقى غازي، ص186 -187.

الثقافية المتحكمة في عملية التلقي، ذلك إن المقامة البشرية بوصفها نصا مؤدلجا وليدة ظروف حضارية معينة تجعل منها بنية مناصية حوارية شكلا وموضوعا لسائر المقامات الأخرى بالرغم من اختصاص هذه المقامة بميزتي توظيف المرأة محركا للفعلين السردي والإشهاري، والمراوحة بين النثر والشعر إلى درجة تأثير الشعري في المتلقي جماليا وموضوعيا من خلال تقاطع أهم البنى الخطابية من وصف وتقرير وسرد وتفسير وإقناع وحجاج، وتفاعلها لإنجاز البرنامج السردي الإغوائي من جهة، وتحقيق إستراتيجية الحجاج بالاستهواء والإثارة والتشهير، و التي أحكمت قبضتها النصية عبر أنساق تركيبية وأسلوبية متعددة، أفصحت عنها المقامة في الخاتمة بتلك الحكمة المبهرة، والتي نعدها البديل الموضوعي لحدث الخطاب في المقامة البشرية من خلال قول الراوي: «**وحلف لا ركب حِصانا، ولا تزوج حَصانا، ثم زوج ابنة عمه لابنه**».

ثانيا: بنية الشخصية ووظائفها السردية في رواية المراسيم والجنائز للكاتب الجزائري مفتي بشير

توطئة

شغلت الشخصية في الخطاب السردي الحديث موقعا مهما في البحث النقدي المعاصر بخاصة في توجهه السيميائي الذي عني بتوصيف البنى السردية الدالة، ولعل هذه الأهمية متأتية من كون العمل القصصي غير قادر على الاستواء بدون شخصيات تصنع أحداثه، يقول **بارت** (Barthes) "يمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة في العالم من غير شخصيات"(1)، هذا ولقد تعددت الكتابات التنظيرية، وتنوعت منذ أن وطئ عتباتها الشكلانيون الروس ومن بعدهم ثلة من الدارسين الأوربيين من أمثال "**رولان بارت**" و"**كلود بيريمون**" و"**يوري لوتمان**" و"**فيليب هامون**" و"**جوليان غريماس**" وغيرهم ممن

---

(1) R.Barthes,et autre,poetique du recit,coll,point,edition du seuil.1977,p33.

وسع اتجاهات التحليل السيميائي وطرق به أبواب الخطاب المتعددة بخاصة السردي منها حتى غدا حقل تحليل الخطاب السردي بدون منازع الحقل الأكثر جذبا للدراسات النصية في السنين الأخيرة[1]، ويعد **فيليب هامون** من أبرز من اهتم برصد حركة الشخصيات الفاعلة في النص السردي بعامة، من خلال بحثه المهم: "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" (Pour un statut semiotique du personage)، والذي عرّف فيه الشخصية بأنها عنصر سيميولوجي يمثل وحدة دلالية من خلال شكلها الفارغ الذي يقوم على الأوصاف والأفعال، لا يكتمل بناؤها إلا بنهاية العمل القصصي الذي تظهر فيه[2] فالشخصية بهذا المعنى نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص"[3]، يحاول المتلقي إعادة بنائها من خلال شبكة الأحداث والوقائع المترامية على المساحة النصية، ثم يستغرق الباحث في تمييز أشكالها وأدوارها المختلفة، انطلاقا من تفرقته بين الشخصية المرجعية(السياسية والدينية والأسطورية والمجازية)، والشخصيات الاستذكارية (شخصية الراوية) والشخصيات الاسترجاعية"[4]، وفي هذا السياق تتنزل هذه الدراسة محاولة استجلاء مكونات الشخصية السردية ووظائفها السيميائية في "المراسيم والجنائز" للروائي الجزائري "بشير مفتي"، مفيدين على وجه التحديد من التصور السيميائي سالف الذكر.إلّا أن الضرورة

---

(1) جوزيف كرتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجة جمال حضري، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، والجزائر، منشورات الاختلاف ط1، سنة2007، ص 15.

(2) فيليب هامون، **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ترجمة سعيد بن كراد، الرباط، المغرب، د ط، سنة1990، ص 26-30.

(3) المرجع نفسه، ص50 وانظر شريبط أحمد شريبط، "**سيميائية الشخصية الروائية**"، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة ن12-17 ماي، 1995، ص194 وما بعدها.

(4) فيليب هامون، **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص 68 و95 وما بعدها، وانظر أيضا المرحوم عمار زعموش، "**غدا يوم جديد بين التطلع والسلبية**" أعمال الملتقى الوطني الثاني، الأدب الجزائري في ميزان النقد، المطبعة المركزية، جامعة عنابة، 1993، ص103.

المنهجية تفرض بداءة محاولة محاصرة الدلالة المركزية للنص المعين من خلال الاقتراب من عنوانه الذي يكشف عن قصدية المؤلف في تمرير رؤيته الثقافية والاجتماعية، ثم الانتقال بعدئذ إلى بحث الثابت والمتغير في عنصر الشخصية السردية.

1 ـ سيمياء العنوان

العنوان رسالة لغوية، تتصل لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الرأس من الجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية تتحكم في دلائلية النص في التأويل الأدبي مثل بساطة العبارة وكثافة الدلالة، كذلك لما يحتله هذا الأخير من صدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي، ومما تجدر الإشارة إليه أن أغلب الذين يتعاطون الكتابة إنما يعانون الصعوبة كلها في اختيار عناوين أعمالهم، وعلى رأي **محمد مفتاح**، فإن الظفر بمغزى العنوان هو أول الحيل التكتيكية لفهم النص فهو الذي يزود القارئ بزاد ثمين لتفكيك النص وكشف خباياه، كما يقدم معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية الخطاب، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يقام عليه العمران(1)، ويرى بارت (Barthes)أن العناوين هي عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية اجتماعية وإيديولوجية، لذلك كانت العنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجي لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية.إن العناوين -إذن- عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، فالعنوان يحيل إلى نص خارجي يتناسل مع النص الأساس فيتلاقحان شكلا وفكرا(2)، وهو إلى جانب ذلك

(1) محمد مفتاح، **دينامية النص**، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ص72.

(2) جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مركز النشر العلمي، المجلد 25، 3 يناير 1971، ص98.

يمثل قصد المرسل، الذي يؤسس أولا لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما أو سيكولوجيا، وثانيا لعلاقة العنوان بالعمل الإبداعي، وعلى الصعيد النسقي يمكن القول بأن العنوان يدل بمظهره اللغوي من الصوت إلى الدلالة على وضعية لغوية شديدة الافتقار، من جهة السياق الذي يرد فيه، وهو من جهة ثانية لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا، وغالبا ما يكون كلمة أو شبه جملة، وبالرغم من هذا الافتقار اللغوي، فإنه ينجح في إقامة اتصال بوعي بين المرسل والمستقبل[1]، وعنوان النص السردي الذي بين أيدينا صيغ في كلمتين: "**المراسيم والجنائز**"، وبهذا فإن العنوان كوحدة دلالية في هذا النص، يحيل منذ البدء على معنى الموت والقتل والجريمة والحرب، فعند التمعن فيه أكثر، نفهم مباشرة المعنى العام الذي تتضمنه الرواية، كما يمكن استقراؤه أيضا من حيث الدلالات المختلفة كالناحية التركيبية والصرفية للكلمتين " مراسيم "و" جنائز"، فمن الناحية الصرفية يمكننا أن نتساءل عن سبب جمع الراوي لكلمتي مرسوم وجنازة، أهو اختيار قصدي أم بنية اعتباطية؟، ولهذا نقول بأن هذا الجمع وما يحويه من معنى يدل على كثرة الموتى والجرائم والقتل، فكلمة "مراسيم" مفردها مرسوم، وهي ما يصدره رئيس الدولة من قرارات لها قوة القوانين، هذا الجمع يوضح بوضوح كثرة القرارات والقوانين وتعدد الحكومات، وفي كل مرة تصدر وزارة مراسيم تكون نهايتها دائما الجنائز، فهذه القوانين استحالت مراسيم للدفن والخراب عوض أن تكون للبناء والعمران! أما من الناحية البلاغية فمن الملاحظ تقديم لفظة "المراسيم" على "**الجنائز**"، وهذا يدل على أن هذه المراسيم وكأنها إصدار بالتحضير للجنائز وليس العكس. إن لفظة " **الجنائز**" مفردها " جنازة " وقد جمعها الكاتب للدلالة على كثرة القتلى والموتى، أو أن الراوي يقصد شيئا ثانيا يحاول إخفاءه داخل تركيبة هذا العنوان، فإذا تعمقنا أكثر في دلالته السيميائية بعد قراءتنا للرواية أو قبل قراءتها، نستطيع القول بأن الراوي قصد

(1) محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) ص21.

بذلك الوضع المرير الذي عاشه الشعب والخوف والاضطراب، نجده يؤمن أو يحضر كل مستلزمات الموت قبل أوانها، ومما يشي بانتشار رائحة الجنائز تكرار لفظة الموت خمسا وأربعين مرة بصريحها، ولفظة العنف بست وثلاثين مرة، أما فعل القتل فقد تواتر ذكره ست عشرة مرة، وحضر الدم اثنتا عشرة مرة، والحروب ثماني مرات.

2- البنية الدلالية الكبرى

يعيد النص السردي المعلن عنه بعنوان "**المراسيم والجنائز**" ترتيب هذه الثنائية ضمن عالم بائس وحزين وموات مليء بالقمع والحرمان، فشخصياته ينهشها التوق الداخلي إلى الحرية والانعتاق من سنوات الوهم التي عاشها الإنسان الجزائري. إنه نص النقد الذاتي الشفاف الصريح، أوّل به الكاتب أزمة الجزائر المعاصرة، حيث يفتتح النص بحديث يصف الواقع المضطرب الدامي، ثم يتوجه الخطاب إلى الحبيبة **فيروز** على لسان البطل مبلغا إياها الوضع المزري الذي أصبح يعيشه صحفيو الجرائد المستقلة، والدليل على ذلك "**عمر حلزون**" الذي وجدت رأسه مقطوعة ومرمية، فهذه المهنة يدفع ممتهنوها في **الجزائر** ثمنا مكلفا، لكننا نجد الراوي الذي هو البطل الصحافي الذي يتحدى الوضع بالرغم من الخوف السائد في حيه، فأتباع "سعيد الهاشمي" يرهبون الناس بعنفهم، فهم مع العنف وضد الديموقراطية، ونتيجة لهذه السياسة العمياء كثر الضحايا من أجل التغيير، ولكن أي تغيير؟، وضمن هذه الأحداث تتشابك علاقات عاطفية بين شخصيات القصة محاولة من الراوي الكشف عن هواجس وطموحات وأحلام هذه الشخصيات عن طريق الحوار، فتارة يدور حوار بين (ب) و"**فيروز**" وأخرى بين (ب) و"**سارة حميدي**"، دار الحوار في المعظم عن حرية الصحافة، وعلاقة أخرى بين " **أحمد عبد القادر**" و"**وردة قاسي**" لكن هذه العلاقة لم تنجح لطغيان المادة وروح الأنانية، كذلك علاقة أخرى بين "**حميدي ناصر**" و"**رشيدة حيداري**" وهي علاقة أخرى تفشل، بخاصة وأن **حميدي ناصر** يصطدم بالواقع المر والأشياء المروعة التي شاهدها في الخدمة الوطنية، من هنا فإن الشخصيات تتفاعل تبعا لتغير وتطور الأحداث، حيث تتناول مواضيع سياسية على وجه الخصوص مع تقديم بعض الاقتراحات

والحلول، كل بحسب نظرته للأزمة، حيث يقرون بأن الجزائر هي حقا مدينة التناقضات، هي مدينة القراصنة والمعمرين والقوادين والأحرار والمقاومين. وبالتالي صعب على هذه الشخصيات فهم اللغز، والجزائر هي حقا بلد التواريخ الثائرة، لكن كل ثورة تهدم دون أن تبني، فأين الخلل يا ترى؟، العجوز "**رحمة**" التي تعد مثالا حقيقيا للحرية المغدورة، تقر بأن الجزائر شهدت منذ سنين مآسي بشعة ونكسات فضيعة، لكنها بقيت مستمرة، بقيت واقفة رغم شماتة الأعداء، كما أنها تقر أيضا أن البلد في هذا الوقت العصيب لا يحتاج إلى الشعر، فالبلد في حاجة إلى الديموقراطية والحرية و العدالة والتقدم، كما أن الكتابة قد أسهمت في تغليط كثير من المفاهيم، فالكتابة في رأيها عندما لا تكون حرة ونزيهة هي جريمة في حق المجتمع، أما **حميدي ناصر** الذي كانت له طموحات كبيرة لاستشراف مستقبل زاهر يرى بأن المشكلة الحقيقية لهذا البلد هي في تاريخه، فقراءة التاريخ من أهم الأشياء، فتاريخنا لا يزال غامضا لم نفتش فيه، لم ندرك خفاياه وأسراره، فقد اشتروا تاريخنا بالمال، والجو الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والديني في الجزائر لا يطمئن، مما أوجد صعوبات نفسية متعددة لأفراد هذا الشعب، ومنهم **حميدي ناصر** الذي أصيب بمضاعفات نفسية حادة نتيجة للوضع الرهيب والمفجع الذي شاهده في الخدمة الوطنية، فقد وصف كل ذلك " بالقيامة" ولا مجال للتعليق على هذه اللفظة، وانتهى به المطاف في مستشفى للمجانين، فليس من السهل أن تبدي آراءك في مجتمع مليء بالتناقضات، لكن وبالرغم من هذا هناك من يحاول أن يقرأ جذور هذه الأزمة، فيبحث عن الوجوه المقنعة التي تؤسس لتقاليد الصمت في بلادنا، والأكيد هو أنك لن تصل إلى نتيجة، لتعالي سلطان الغش في كل الشيء لا فرق بين الناس والجماد فجيل الاستقلال درس في الجامعات لينقذ البلاد لا ليدمرها، لكن الظاهرة هو أن الأمم بالعلم تبني الحضارة، والجزائر بالعلم تحطم الحضارة، لكن هذا لا يعني أن الشعب قد تقوقع على نفسه بل هناك من رفع التحدي في وجه الصمت والظلم من أمثال "**صالح بوعنتر**" الذي رفض سياسة الصمت منذ أن قتلت ابنته "**منيرة**" في اضطرابات جوان، كما أن **فيروز** هي الأخرى حملت الكثير من التمرد وحب الحرية و الدفاع عن الرأي

الصريح، أما "**وردة قاسي**" فقد انتحرت بعد أن أدركت أنها كانت زائغة عن الطريق الصحيح، لهثت وراء المادة فجنت الموت، و" **أحمد عبد القادر**" هو الآخر جُنَّ بسبب انتحار **وردة قاسي**، وانسداد الأفق أمام عينيه، أما فيما يخص البطل (ب) فقد كان يزدحم بثورات مجنونة و تمردات لا واعية، لكن فكره رسا في آخر المطاف على أن الكتابة هي السلاح الوحيد في هذه المعركة، لتعرية الواجهة، ونزع الأقنعة، وفضح المسكوت عنه، فبسبب هذه الحرب أصبح الفرد الجزائري يحيره الوجود ويخيفه الآتي، كما ألصقت به جملة من المتناقضات، فأصبح دائم الهروب من الواقع، عاجزا عن مواجهة ما يمكن مواجهته، ثم يصل الراوي إلى أن الأنقياء في هذا البلد يعاملون دائما بالسوء، والمخادعون والقوادون وخريجو السجون هم الماسكون بحقود الأمور، فيا لها من مفارقة!!

3 ـ نظام المقاطع

يعد التقطيع خطوة أساسة في سياق تحليل النص السردي، بوصفه إجراء عمليا يقوم على معايير معينة من شأنها أن تحدد أهم البنى التركيبية والوحدات الدلالية التي ينبني عليها الخطاب، فكل مقطع سردي يكون قادرا على تكوين حكاية مستقلة لها غايتها الخاصة، غير أن هذا المقطع أو ذاك بإمكانه أيضا أن يندمج داخل حكاية أكبر توسعا مؤديا وظيفة خاصة داخلها(1). إن النص السردي نظام مخصوص، ذلك إن الوحدات السردية التي يتألف منها المقطع، وإن كانت تشكل وحدة في مستوى هذا المقطع يمكن أن يفصل بينها بوحدات من مقاطع أخرى، ومعنى هذا أن كل جزئية من جزئيات القصة تشع في اتجاهات متعددة في آن واحد(2)، فنظام القصة ليس استنساخا لنظام الواقع، فهذه

(1) عبد المجيد نوسي، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة**، الدار البيضاء، المغرب، شركة النشر والتوزيع - المدارس، ط 1، سنة 2002، ص 13.

(2) Rolan Barthes: Introduction à l'analyse structural des récits, communication Nº 8, 1966, P 26.

"الإشعاعات" يتولد عنها ضرب من "الزمن المنطقي" لا يربطه بالزمن الواقعي إلا خيط واه"[1]، ومن هذا القول يتضح بأنه يحكم تتابعَ الأعمال واندراجها في مقاطع جزئية نظام زمني أساسا تمثل في بنائها على مبدأ التعاقب، إلا أنه تعاقب حدثي قائم على التناقض المطرد الدال على العوالم التي يضيفها ويتقصى أجزاءها ودقائقها المليئة بالتناقض والفوضى وتبدو الجمل القصصية فيه على هذا النحو؛فبالنسبة إلى العمل القصصي ككل لا يوجد توازن فالكاتب افتتح روايته باللاتوازن والاضطراب والخوف والقلق، وفي جو **الاضطراب** ظن الشعب الجزائري بأن 5 أكتوبر 1988 قد حرره من سنوات الحزب الواحد لكن جوان أعاده إلى نفس الأزمة ونفس المسار، ثم يحدث **اختلال التوازن** فينتشر التهديد والقتل والوعيد بدون أسباب فكثرت المجازر والأهوال، وأما **الاضطراب المعاكس** فقد شهدت الجزائر مآسي بشعة ونكسات فضيعة، فبالنسبة إلى **لحميدي ناصر** فإن **التوازن** يتمثل في حلمه الكبير بأن يصبح كاتبا عظيما وتفاؤله بتحسن الوضع العام في البلاد، بينما يظهر الاضطراب في تشاؤمه وغموضه وقلقه من الالتباس الذي يتميز به، ويقوم **اختلال التوازن** في مسار هذه الشخصية على الذهاب إلى الخدمة الوطنية واضطراب الحالة الصحية، بينما يتوقف **التوازن الفريد** عند المرض الذي أصابه، وأما **أحمد عبد القادر** فيقوم التوازن بالنسبة إليه على حبه الكبير والجنوني لوردة قاس، **ويتجلى الاضطراب** في رفضها له رفضا تاما وذلك لطموحاتها المادية وغرورها الزائد، بينما يقوم **اختلال التوازن** على رغبته من الزواج من أخرى بعد أن هجرته **وردة قاسي**، ويظهر **الاضطراب المعاكس في** رجوع **وردة قاسي** له ونفورها منه مجددا، ويتجلى **التوازن الفريد** في ضياعه وجنونه و انتحار **وردة قاسي**.

4 - مستوى الفواعل

إنّ الشخصية عنصر أساس من عناصر النص السردي، إذ إن سائر العناصر القصصية تنتظم انطلاقا منها، فالنصّ الروائي نسيج لفظي على ورق يتألف تشابكه من تعانق لشخصيات عديدة تسند إليها أدوار وأفعال تقوم بإنجازها على

(1) المرجع نفسه، ص 26.

مستوى النص، وكما أراد لها المؤلف خالق النص الأول والذي يعود إليه الفضل في منح هذه الشخصيات علامات مدلولات وكذلك أسماء وألقاب[1]، فالشخصية عند "**غريماس** (Greimas) هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين، سردي وخطابي، فالبنى أو البرامج السردية، تصل الأدوار العاملية بعضها بعض، وتنضم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم لها الشخصيات في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات[2]، ومن هنا يتضح، بأن العمل يرتكز بالدرجة الأولى على هوية الشخصيات أو مكوناتها الوصفية التأهيلية، بدل وظيفتها الحركية، أي الوظائف والصفات أو المؤهلات عبارة عن مجموعة من العلامات المتفرقة عبر النص، تشكل ما يمكن اعتباره "السمة المعنوية" أو البناء الدلالي[3]، فكيان الشخصية أو بناؤها الدلالي لا يكتمل إلا في الصفحة الأخيرة من القصة أو الرواية، أي أن هذا البناء لا ينتهي إلا بانتهاء الأثر نفسه، وهذا النص السردي مروي بصيغة المتكلم فيقدم الراوي المتن منسوبا إليه ويلعب في القصة دور الفاعل الأول. إن **الأسماء -مثلا-** علامات فاعلة في تحديد "السمة المعنوية" لهذه الشخصية أو تلك، وهي تمثل عاملا أساسيا من عوامل وضوح النص ومقروئيته"[4]، وعليه فإن " أسماء شخصيات النص السردي، قد تبعد عن أن تكون اعتباطية، بمعنى أن المؤلف يختارها عن قصد بحيث يجعل لكل منها علاقة ما بدلالة الشخصية التي تحملها، وهي في ذلك كالاسم الشخصي لأي إنسان يسند إلى حامله في معظم الحالات، عن تصور وتصميم مما يبقى في المحيط العائلي"[5]، وهذه

(1) شريبط أحمد شريبط، "**سيميائية الشخصية الروائية عند الأديب عبد الحميد بن هدوقة**"، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابه، جامعة عنابة، الجزائر، 12-17 ماي سنة 1995، ص 197.

(2) Entrevernes (Groupe d), analyse sémiotique des textes, P 99.

(3) Hamon, (pliclippe) pour un statut sémiologique des personnage "in poétique de récit collectif la rousse, Paris, P 142.

(4) Ibid, P 143.

(5) إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي**، دار الآفاق، الجزائر، ط1، سنة 1999، =

الرواية تتضمن قائمة بأسماء الشخصيات، والشخصيات نعرفها بمقامها ووظيفتها أو بعلاقتها العاطفية أو الاجتماعية، لكن أول ما يلاحظ على الرواية هو إهمالها لشخصيات أخرى بالرغم من أن لها تأثيرا على سير الأحداث سلبا أو إيجابا مثل شخصية **سعيد الهاشمي وصالح بوعنزة**، وبالنسبة إلى **الفاعل الأول** "أنا"، "ب" المتكلم الذي حمل على عاتقه مهمة نقل الأحداث والأقوال ومهمة التعريف بالفاعلين، وكل الأفعال المهمة، فإنه شاب لا نعرف إلا القليل عن سماته الخلقية فهو طموح و غيور ومتفائل ومحب للغير، تجتمع فيه مجموعة من الصفات المتناقضة، وهذا معلق بالوضع المتناقض السائد في الجزائر، ففي النص إشارات كثيرة إلى أعماله وأقواله، فهو صحفي بجريدة مستقلة ينتمي إلى عائلة فقيرة، بسيط ومتواضع كثيرا، شفاف للغاية، يزدحم داخله ثورات مجنونة و تمرد غير واع وهو إلى ذلك عاجز وضعيف، لا يفهم جيدا نفسه كما لا يشعر برغبة في فهمها كما جاء في النص، وأما "**فيروز**"[1] **فهي الشخصية التي تأتي بعد الراوي من حيث الأهمية النصية، افتتحت الرواية بفيروز؛ واختتمت بها: أيضا آه. .فيروز.. سأجيء.. ستقذفني في المطار** وسأراك، شابة جميلة مثقفة، صحفية بجريدة الحركة، تأثره محبة لوطنها ومدافعة عنه بالقلم، محبة للحرية كما أنها " حملت الكثير من التمرد والكرامة" يائسة من هذا العالم، واثقة من نفسها، شجاعة ورقيقة وذكية، تكتب في القسم الاجتماعي، لا تحب الضعفاء، تحلم بالدراسة في الخارج، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على القمة الرفيعة التي تتميز بها فيروز كشخصيته ضمن العمل القصصي، ويتضح ذلك من خلال محبتها لوطنها والدفاع عنه بالقلم بالرغم من التهديدات المتوالية، والمكانة التي تتميز بها في الرواية، كذلك

ص 162(حاز هذا الكتاب على جائزة عويدات بلبنان لأفضل كتاب إبداعي في الوطن العربي في دورة 2000.

(1) أما من الناحية المعجمية فإن كلمة (فيروز) حجر كريم غير شفاف، لونه أميل إلى الخضرة أو إلى زرقة السماء، انظر **المعجم العربي الأساسي**: من تأليف مجموعة من كبار اللغويين العرب بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة العلوم، مادة (ف، ي، ر، و، ز).

أهميتها بالنسبة للراوي حيث كان دائما يخاطب فيروز بنوازعه وآلامه وأحلامه فهي جوهرة حقيقية فاسمها مطابق لأفعالها وأقوالها، وبالنسبة إلى **أحمد عبد القادر**: شاب وفتى، طموح وصادق، محب لوطنه، شاعر، حياته نبتت على العجز واليأس، محبط، خجول، ومقر ضائع، أما من الناحية الموحية نرى بأن القادر هو "من له طاقة واستطاعة" أي أنه قادر على تحمل الصعاب والعقبات، لكن الظاهر هو عكس ذلك تماما، فهو لم يستطع أن يتجاوز أبسط العقبات والأمور كالأزمة العاطفية التي ألمت به، وعدم تحمله للوضع المزري الذي أدى به إلى الجنون، فالقادر من أسماء الله الحسنى الدالة على القدرة والاستطاعة على كل شيء، كيف لا وهو خالق هذا الكون، فإذا قلنا عبد **القادر** هذا الاسم المأخوذ من سمة يتميز بها الخالق، وبالتالي فهذا العبد الضعيف يكون في القدرة أقل درجة من قدرة الله سبحانه وتعالى، أما **سعيد الهاشمي** فمعارض سياسي، خارج لتوه من السجن، إقصائي وقطّاع رؤوس، ألقي عليه القبض وتم حل حزبه، على أن اسم "سعيد" من السعادة (س، ع، د) فاسمه غير منطبق على شخصيته المتميزة بالشغب والقتل والعنف، فهو لم يعش سعيدا في حياته، كيف ذلك وهو طالع من السجن؟ فكل أقواله وأفعاله تدل على انحطاط سلوكه وبذاءة أخلاقه، وتتناسب شخصية عمر حلزون مع الاسم والصفة التي أعطيت له فقد قطعت رأسه ورمي بها في الشارع، و أما **العجوز رحمة** فامرأة مثقفة وطيبة لم تيأس بالرغم من الوضع المؤلم صامدة ومتفائلة، واثقة من نفسها، وهي بالرغم من سمنتها وضخامتها بشوشة، تحب الكتابة، دخلت السجن لتهمة باطلة، منحدرة من عائلة بسيطة " فهي تمثال حقيقي للحرية المغدورة "، إن اسم رحمة وصف مشتق من الفعل "رَحِمَ"، وهذا الوصف يتَسق مع أفعالها وسلوكها في النص، وأما **زوج العجوز رحمة** فشخص يرتدي بدلة سوداء، ثاقب النظرة، هو الآخر لا يحب الذل والهوان، ثائر على الوضع القائم. كما يمكن أن نعاين شخصيتين مختلفتين بعض الشيء في شخص **حميدي ناصر** فهو بحسب الشخصية الأولى شاب يافع و شجاع يبني أحلامه المستقبلية بكل تفاؤل وحب و حلمه أن يصبح كاتبا كبيرا، يحب المطالعة و يحب الفعل والبراكسيس، لا يحب النضال الطليعي سعيد إلى حد

ما، محب للثروة، يعشق **رشيدة حيداري**، أما اسمه فيشي بمعنى التحدي والغلبة على البؤس والعراقيل المختلفة، وهو في الشخصية الثانية مريض نفسيا جراء ذهابه إلى الخدمة العسكرية، خائف منذ أداء هذه المهمة، أدخل إلى المستشفى حيث كان يهذي حتى أنه أصبح عاجزا عن الحركة بسبب الأزمة الخانقة والمرعبة التي الجزائر، ومن هنا فاسمه بعد تطور الأحداث لم يعد منطبقا على شخصيته الجديدة التي تحولت تحولا جذريا فانقلبت من شخصية مكافحة مناضلة محبة للحياة إلى شخصية ذات نفس منكسرة ومحطمة، ومن شخصية نضالية إلى شخصية مهتزة ومهزومة، كما تشير الرواية إلى شخصيات أخرى مثل: **س1**: خائن الأمانة الوطنية قد مات، وشى في الثورة بزميله "منصور" الذي أعدم ظلما، و**منصور** الذي حكم عليه بالإعدام ظلما فمات شهيدا لكنه منصور من عند رب العالمين: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾﴾ [آل عِمرَان: 169]، و**س2** الذي تطور عن س1، فهو خائن في الثورة، لكن الخارق للعادة هو أنه أصبح شخصية مهمة في البلد بعد الاستقلال، وأما **زهور** فتاة البطل الأولى طيبة وحنونة ومحافظة ذات أخلاق عالية تُكِنُّ لـ(ب) الود والاحترام لكنها تزوجت من شاب متخرج من الجامعة، ثم مرضت فأصبحت نحيلة الجسم، مريضة بسرطان الثدي الذي قضى عليها فقد كانت **زهور** زهرة حقيقية في بداية حياتها الشابة، حتى أن الجميع أفتتن بها، وبالتالي فاسمها ينطبق على شخصيتها المتميزة بالحب والعفة والاحترام والجمال، لكن هذه الزهرة بدأت تذبل منذ أن تزوجت، فلم تعد زهرة يافعة كما كانت في السابق إلى أفلت هذه الزهرة وإلى الأبد. كما تعرض الرواية شخصية **المدير** ذي الجسم الثخين، له علاقات شخصية مع كبار المسؤولين في الدولة، و هذه الأوصاف تدل على أن هذا المدير هو مدير مصالح ينتفع بها المجتمع، فهو من هؤلاء المدراء الذين تنفق عليهم الدولة أموالا باهظة من أجل تزييف الحقائق وتغليظ المجتمع، وأما **فريق العمل** فشبان تخرجوا من الجامعة، وبحثا عن عمل في زمن البطالة يستغلون بأبشع الأشكال، بالإضافة إلى أجرهم الزهيد، وفي الصف المقابل تقف شخصية **وردة قاسي** تلك الفتاة الأنانية والمتعجرفة بغرور لا حد له، لا تفعل إلا ما تريد

فأفعالها طائشة، مادية بالدرجة الأولى بالرغم من أنها ابنة إسكافي حاول تربيتها في وسط متدين ومحافظ، فتجدها تغامر بحياتها بالرغم من قلة تجربتها في الحياة، تبدو دائما حائرة تعيسة ضائعة تائهة وضعيفة ومسحوقة، لا تحسن التصرف، ناقمة على وضعها المعيشي، متمردة حد التهور، هذا التهور الذي انتهى بها إلى أن وضعت حدا لنفسها وذلك بانتحاره، فلما، لم تكن هذه الشخصية **وردة** بما دل عليه اسمها، وإن كان جمالها هو السبب في ضياعها ونهايتها الأليمة، أما والدها فلم يصرح باسمه في النص الروائي، لكن صرح ببعض أفعاله وأحواله فقد جن، وترك البيت وصار يهيم في الشوارع بلباسه المرقع الوسخ رد فعل على العار الذي جلبته ابنته، ومن خلال أفعاله يتضح أنه والد حزين كئيب مهزوم مدمر. . .أما **سعدون** فرجل في الأربعين أبوه احتل عدة مناصب سامية في الدولة وهو محامي متزوج وأب لطفلين وينتمي إلى عائلة من تلك التي اغتنت بعد الاستقلال، يملك العديد من الشقق، كل هذا يبين بأن **سعدون** رجل غني، ولكنه ليس سعيدا فاسمه لا ينطبق على شخصيته المهتزة فهو شخص أناني لا تهمه سوى أغراضه الذاتية، كما تمثل **سارة حميدي** دور الفتاة الجميلة، تحب (ب) لكنه يخذلها، لا تتراجع عن قراراتها أبدا، واثقة من نفسها، غيورة، يتيمة الأب، هي و(ب) عالمان متناقضان، نبيلة وبسيطة، حذرة متوجسة، فـ" سارة " صاحبة الاسم الأعجمي، في الحقيقة تسر من ينظر إليها، وهي أكثر انسجاما في حياتها وتصوراتها مع تصورات الفتاة الغربية، وتقف شخصية **صالح بوعنزة**: من حيث هي شخصية سياسية مهمة في البلد، ضاع شبابها في المقاومة تحب الحركة والصمود، تؤمن بأن هذا البلد هو فوق كل الأزمات، وأنه بالرغم من كل شيء سينتصر، يعد موت ابنه دافعا قويا إلى رفضه لسياسة الصمت.أما منيرة ابنة **صالح بوعنزة**، فتقارب **فيروز** في العمر ماتت في اضطرابات جوان، منخرطة في التيار الإسلامي، كان لها طموح دراسي في المجال الطبي فمن خلال اسمها ترتسم مباشرة شخصيتها، فهي فتاة قد أنار الله قلبها بنور الإيمان، ويتضح ذلك من خلال أفعالها بحيث أنها ارتدت الحجاب في سن مبكرة وانخرطت مع الإسلاميين، وهذا يدل على نضجها واقتناعها بالمسار الذي رسمته في حياتها، وإذا كانت شخصية سارة

بهذه الأوصاف فإن **رشيدة حيداري** فتاة جذور عائلتها تعود إلى الصحراء، سمراء البشرة،، كحيلة العينين، ترتدي دائما ألبسة غريبة، صامتة، شاعرة متوهجة، صوتها رقيق للغاية وحزين أيضا، صامدة، خجولة ومتواضعة، تتكلم قليلا، عشيقة **حميدي ناصر**، تزوجت من فلسطيني.إن اسم رشيدة منطبق على تصرفاتها الصادرة عن رؤية ثاقبة ورشد مع قليل من التهور، حيث تنكرت في زي رجل ودخلت مع حميدي ناصر إلى غرفته في الحي الجامعي، لكنها ترجع إلى الصواب لتقتنع بأن **حميدي ناصر** ما هو إلا علاقة عابرة في حياتها فتتزوج من الفلسطيني الذي تسافر معه إلى غزة.وأما **عبد الكريم** فشيخ في الستين، منخرط في الحزب اليساري، مخلص، فاسم هذا الشخص ينطبق على شخصيته فهو معطاء يتعامل بنبل وأمانة، فنفسه منزهة عن كثير الأعمال، وإن كان قد كتم الشهادة وسكت عن الحق[1]. كما تظهر شخصية **عدنان ساقي** الموسيقي الذي أوقع **وردة قاسي** في حبه ثم تركها وهرب، وكذلك **عبد العزيز بوقفة** صاحب شركة صغيرة، خاب ظن وردة قاسي فيه عندما رأته يسير مع فتاة أخرى **وحورية** الصحفية بجريدة الحرية، **ومحمد** الصحفي الذي قتل في **بوفاريك** مع عائلته، **وليلى نقوم** الفتاة التي أحبت البطل، **وصالح سعدون** الذي يعمل في إحدى السفارات الخارجية كما يعمل لصالح المافيا، **وكهل** خليجي في الخمسين من عمره، من الرجال الأغنياء في الخليج، يملك العديد من الشركات العالمية والبنوك، يحب الجزائر كثيرا، وشخصية **صديق البطل** وهو صديق قديم منافق باع نفسه، وسيصدر رواية جديدة في فرنسا تدين الإرهاب، أما **جعفر المنسي** صاحب الصلعة الناصعة، واللحية الطويلة فقد أسس لجنة لحماية حقوق الإنسان تعمل على كشف الحقائق للرأي العام، ولقب بالمنسي وذلك لأنه منسي فعلا، فالذي يعمل على كشف الحقائق وتنوير العقول يهمش دائما. وتتحرك الفواعل في هذا النص من خلال علاقات هي:

1 ـ **الاتصال والانفصال** و أبرز مثال على ذلك علاقة الراوي(البطل) بكل من **فيروز وسارة حميدي**، حيث يتورط في علاقة مع امرأتين يهجر **سارة**

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ك، ر، م).

وتهجره **فيروز** بذهابها إلى الخارج، وكذلك بالنسبة إلى **سعدون** مع **وردة قاسي**، ورشيدة **حيداري** التي كانت على اتصال **بحميدي ناصر** وانفصلت عنه بزواجها من ذلك الفلسطيني وسفرها معه إلى غزة، ولكن الفواصل الأخرى تصلح أيضا أن تكون مثالا له، فهي سريعة الدخول في الحركة سريعة الخروج منها.

2 - **علاقة المظهر والمخبر** التي تتجلى بالنسبة إلى المتكلم لـ(ب) وفيروز، فـ(ب) مظهره تيه وغموض وحيرة ويأس، ومخبره رقة وشوق، **وفيروز** هي الأخرى مظهرها تعجرف ولا مبالاة ومخبرها رقة وحنين ووفاء.

إن تحليل النص الروائي السالف يمر عبر المستوى الخطابي، والذي يعد أول مستوى ممكن أن يلفت الانتباه في فعل القراءة، ويتقدم مضمون النص بشكل أكثر تعقيدا أو أقل من منظور التحليل[1]، والنص المعين ينتج خطابين أحدهما ظاهر يسرد أحداثا مختلفة، ويصف شخصيات متعددة بأدوار أساسية وأخرى ثانوية وخطاب مواز مندس يؤرخ لحرية الصحافة في الجزائر بعامة وأزمة المثقف بخاصة في علاقته بالسلطة والمجتمع خلال فترة محددة، وفي مستوى **الزمن** فإنه يمكن القول بأن الأحداث التي تقوم عليها الرواية لا تنحصر في يوم واحد فهي متصلة بالحاضر والماضي والمستقبل، وبالتالي فإن زمنية النص تبرز من خلال العلاقة بين القصة والحكاية إذ تتحدد هذه العلاقة عبر أوجه ثلاثة هي: العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث وتسلسلها في القصة، والعلاقة بين الفترات التي تستغرقها هذه الأحداث في الحكاية، والمساحة النصية التي تقابلها في القصة (سرعة السرد)، وأخيرا العلاقة بين تواتر الحدث الواحد في الحكاية وتواتره في القصة، من هنا فإن دراسة النظام الزمني لقصة ما، هو مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب بنظام ترتيب هذه الأحداث في الحكاية، فإذا كان الترتيب القصصي واضحا، فإن الأمر لا يختلف بالنسبة إلى الترتيب الزمني، إذ إن الإشارات الدالة على الزمن، كفيلة بتوضيح

(1) رشيد بن مالك، **السيميائية أصولها وقواعدها**، الجزائر، منشورات الاختلاف، ص 110.

غوامضه، ولا يمكن للنظامين أن يتفقا إلا إذا كان ترتيب الأحداث في القصة موافقا لترتيبها في الحكاية، و أما الاختلاف فيأخذ صورتين إحداهما رجوع إلى الوراء بالتأخر في السرد بالنسبة إلى التطور الزمني للحدث وثانيهما باستباق هذا التطور فيتقدم السرد على التسلسل الزمني.إن زمن القصة زمن متحول فتارة يعود بنا إلى زمن الثورة الجزائرية زمن الجهاد، وتارة إلى الفترة البومدينية والنجاحات التي حققت فيها بالرغم من النقائص التي ارتسمت بها هذه السياسة، وأخرى إلى أحداث الثمانينات بخاصة أحداث أكتوبر 1988، وما خلفته من آثار في ذاكرة المجتمع الجزائري حيث عدت بمثابة صرخة قوية وعنيفة مؤذنة بميلاد الديمقراطية في الجزائر ولكن أي ديمقراطية؟! إلى أن تصل العشرية الحمراء التي عاشتها الجزائر، وما صاحب ذلك من تغيرات جذرية في جميع المجالات، هذه العشرية كانت لها آثار وخيمة على نفسية الجزائريين الذين أصبح يتملكهم الخوف والهلع والرهبة من المستقبل، فهم يستشرفون المستقبل بعين متشائمة ونفس منقبضة، ولكن لما كانت الواقعة الرئيسة هي الخطاب نفسه متمثلا في الكلام الذي يوجهه الراوي إلى **فيروز**، وكذلك الكلام الذي وجهته فيروز إلى البطل، **وأحمد عبد القادر إلى وردة ووردة إلى أحمد** وهكذا، فإن السمة الغالبة هاهنا هي المشهد الراهن، فالقصة متصلة بالماضي اتصالها بالمستقبل تداخلت فيها الأزمنة وتشابكت، وإن كان عمودها الفقري هو الحاضر، ولئن كان زمن القصة يتقدم فإن زمن قصة الماضي لا يخضع لنظام واضح، ومن هنا فالحوادث في هذه القصة تتقدم وتتأخر، ومن خلال هذه الحركة اللولبية يتقدم النص ويتأخر، وما ميز الرؤية أيضا هو اختلاف الترتيب الزمني والسردي للأحداث، وهو النتيجة الحتمية لتعدد الشخصيات، وتعدد محاور الحدث إذ إن الراوي مضطر للانتقال من شخصية إلى أخرى لسرد ما تقوم به الشخصية الأخرى في هذه الآونة بالذات[1].

---

(1) Todorov (Tzvitan): Les catégorie du récit littéraire, In communication nº8, col, points d Fd Pa seuil, Paris, 1981, P 131.

5 ـ بنية المكـان

يقوم المكان بدور أساس في الأعمال القصصية، بخاصة الرواية، فإذا كانت هذه الأخيرة نقلا لأحداث وتصويرا لحالات ووضعيات تتعلق بشخصيات مختلفة، فإنه لا يعقل تصور هذه الأحداث والحالات إلا ضمن إطارين متلازمين أحدهما مكاني والآخر زماني»[1]، ومن ثمة فإن تحليل أي أثر أدبي ودراسته لا يمكنه أن يهمل هذا العنصر، ومن هنا فسنحاول في هذا المجال رسم ملامح البنية المكانية في روايتنا بحصر الأمكنة، وكيفية تعبير المؤلف عنها وإبرازه لها والتعرف على وظائفها ضمن الحركة الدلالية العامة للرواية، ومن المهم هنا أن نسأل عن مدى تأدية المكان الروائي لوظيفته فهل هو فقط ديكور أحداث أم أنه يتجاوز ذلك إلى لعب العامل المهم في تطور الأحداث؟ لقد سبق أن أشرنا إلى أن أحداث رواية **المراسيم والجنائز** تدور في الجزائر العاصمة، وبعض الأماكن الثانوية مثل: فرنسا ومصر والبليدة ومدينة المدية، وقرية أولاد صالح، ويتضمن هذا الإطار المكاني العام تفاصيل مكانية أخرى ففي **للجزائر العاصمة أمكنة** متعددة ترتادها الشخصيات مثل: حي **ميصوني**، حانة **لابراس**، الجامعة، المدرسة، المطار، **مقهى سان كروبيري**، **حي بلكور**، قاعة الشاي بالسفارة، المستشفى، الفندق، مطعم يوغرطة، الشوارع، الأبيار، مركز البريد، مقهى الفصول الأربعة، مطعم الماما، بوزريعة، مقام الشهيد، **نادي الريشة الذهبية** بحيدرة، **بار النجمة السابعة الشعبي**، **مقهى رجينيا**، باب عزون، حي عميروش، القصبة، وأما بالنسبة إلى الأماكن الأخرى فيمكن الحديث عن **أولاد صالح** مكان إقامة فيروز، **وفرنسا** التي سافر إليها (ب) والتقى فيا بالجزائري، **ومصر** المكان الذي أرادت فيروز السفر إليه بغية إكمال دراستها، وكذلك البليدة والمدية كونهما منطقتان قريبتان من الجزائر العاصمة، وقد تأثرتا تأثرا بالغا بالآلة الإرهابية، كما أن ثكنة **حميدي ناصر** مقرها في المدية. إذن هذه هي الأماكن التي تحركت ضمنها شخصية الرواية وجرت بها لأحداث، فكيف عبر عنها السارد يا ترى؟ ما يلاحظ عموما في هذا النص ذلك

(1) إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي**، ص 200.

الثراء المكاني الذي يمكن مقصودا لذاته، وإنما لوصف الأحداث والشخصيات التي ارتادته فلم يوقف لدى الحديث عن مقهى **سان كروبيري** ومطعم **يوغرطا**، ومقهى **الفصول الأربعة** -مثلا- وصفا لهذه الأخيرة ونقلا لأجزائها ودقائقها بقدر ما كان وصفا للجو السائد فيها من تشنج وخوف ورهبة ومشاحنات، هي صورة لما حدث من وقائع في المكان الإطار(الجزائر).

6 ـ أساليــب القص

يحدد الأسلوب السمات المميزة للشخصيات، وتنشأ العلاقات المختلفة بين أجزاء الأثر الواحد، وتتضح رؤية المبدع (النّاص)، مما يجعل من اللغة وسيلة يلجأ إليها هذا الأخير لنقل حكايته إلى الآخرين، وهذا النص يهيمن عليه صوت فريد يغطّي على ما عداه، إنه صوت الراوي البطل المرموز عليه بـ(ب)، وأصوات أخرى، لا تعد أساسة مثل صوت فيروز وأحمد عبد القادر، ووردة قاسي وحميدي ناصر.. وغيرهم، ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن أساليب القص الممثلة بالطريقة التي يتوخاها الراوي في تقديم الخبر للمتلقي يمكن أن تكون بشكلين هما **التمثيل**" représentation "**والسرد** "narration " فالسرد ربما كان منحدرا من الواقع، فالكاتب شاهد ينقل لنا بواسطة السرد جملة من الأحداث، وأما التمثيل فقد يكون سليلا للمسرح(1)، هذا وإن وصف جميع المقاطع يكشف عن هيمنة أسلوبية للسرد في مزاوجة بينه وبين الحوار أحيانا من هنا فالسرد في روايتنا أوجها عدة، فهو إما سرد خالص، أي نقل مباشر للأحداث، أو عرض لمقاطع حوارية ممزوجة بشيء من السرد.فتجد الحوار مثلا بين فيروز و(ب) وكذلك بين أحمد عبد القادر و(ب)، وبين حميدي ناصر، و(ب) والعجوز رحمة. إن الراوي لا يغيب إطلاقا في هذه المواقف، بل إنه يؤمّن الوصل بين أطراف الحوار، لكن الصيغة الحوارية تخفف من حدة أحادية الرؤية أو وجهة نظر الراوي للعالم، وعرفته بكل شيء.

(1) محمد القاضي، "**في البنية القصصية ودلالتها، تطبيق نظريات علم القص على رواية جزائرية، الزلزال للطاهر وطار**"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 41، سنة 1985، ص 17-18.

7 ـ مستويات السرد

تتعدد مستويات **السرد** في النص، ويبرز هذا التعدد عبر اختلاف درجاته باختلاف الساردين أنفسهم، ففي المستوى الابتدائي يلاحظ أن مصدر السرد هو الراوي وهو المؤلف نفسه الذي يتولى نقل وعرضها الأحداث، وهو الذي يقوم بوصف الشخصيات، وإنبائنا بحركاتها وأفعالها في مختلف المواقف، متخذا مختلف الوضعيات التي تريحه وتساعده على أداء هذه المهمة[1]، إذ يمكن القول بأن السرد نفذ عبر مستويين أولهما **الابتدائي** تولى فيه الراوي المؤلف نفسه السرد، وثانيهما تضمن سرد حكايات متضمنة داخل الحكاية العامة بشقيها الأساس والملحق، ومن طرف شخصيات الرواية أنفسهم فالأصوات إذن تعددت بتعدد الساردين، فتعددت وظائف السرد في المستوى الثاني، وتنوعت بين البيان والتفسير طورا ومحاولة الإقناع والتأثير طورا آخر، وإذا كان السرد ذكرا للأحداث وإيرادا لحركات وأفعال تقوم بها الشخصيات، فإن **الوصف** تصوير لحالات ووضعيات تتعلق بهذه الشخصيات، وبالأمكنة التي وقعت بها الحركات وتمت بها الأفعال[2]، أي أنه يأخذ على عاتقه رسم أجواء الأحداث وصور العالمين الخارجي والداخلي من خلال الألفاظ والعبارات والتشبيهات والاستعارات، التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام، والنغم لدى الموسيقى[3]، فالوصف إذن، إجراء فني لا غنى عنه للنص لكي يبني شكله ومضمونه، أما صوره في الرواية فقد تجلت **في وصف الأمكنة إذ** شرع النص في تحديد الإطار المكاني، الذي مثلته مدينة الجزائر العاصمة، ثم انطلق الراوي في وصف عناصر هذا المكان كالشوارع والممرات والساحات والمقاهي والمطاعم والبارات والأحياء، والواقع أن الراوي لم يسق هذا المقطع الوصفي لمجرد الوصف، بل شعوره بضرورة توفر منطلق مناسب لأحداث الرواية، جعله يختار هذه المكنة "إذن ها هي الشوارع تعود إلى

(1) Genette, op cit, P 261.

(2) إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي**، الجزائر، دار الآفاق، سنة 1999، ص101.

(3) جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، ص 213.

صورتها الأولى، كما لو أن 5 أكتوبر 1988 ما يزال على حالته.. الصورة المخربة والمشوهة للمدينة التي طالما نعتت بالبيضاء، هي برمادها، جيوشها، قاذوراتها، أوساخها، انفجاراتها، تقهقرها، سرطان عنفها، مدينة البرق والمطر والشتاء القارص تقوم في بحيرات صغيرة من الماء المتهاطل من السماء، مجار تجرف الأوراق والكراريس الكثيرة نحو أحواض القاذورات لتسقط كلها في زرقة البحر الأبيض ملوثة كل شيء... (16-17)، فكان وصفها مركزا على المتغيرات أكثر من الثوابت بدليل أنه بعد النظرة العامة والإشارة الخاطفة إلى هذه العناصر، اختار له واحدا وهو المقهى ليكون ملتقى له مع صديقه **أحمد عبد القادر**، وبالنسبة إلى وصف الأشخاص فإن العملية سارت في اتجاهين أيضا؛ اتجاه اعتني فيه بوصف الظاهر، وثاني عني فيه الباطن، ففي الوصف الظاهري ركز الراوي على إبراز الصورة الخارجية للشخصية بكل أجزائها من هيئة وعلامات مميزة وهندام، كما هو الشأن بالنسبة إلى **رشيدة حيداري** فهي فتاة سمراء البشرة، كحيلة العينين أشبه ما تكون بالفتاة الهندية ترتدي دائما ألبسة غريبة، وربما يرد الوصف الظاهري في صورة صفة أخلاقية (مدحا أو ذما)، قال لي أحمد عبد القادر عنها ذات يوم أنها فاجرة، وأما الوصف الداخلي فقائم عبر تتبع الحالات النفسية وتغيراتها بحسب تغيرات الأوضاع والمواقف الناتجة عن تعاقب الأحداث ومسبباتها(1)، بخاصة مع **حميدي ناصر** الذي كان ينتابه قلق غامض يتعصّره حزن يتكلم بنبرة يائسة، كلها تساؤلات تحيرني، البلد في هذه المحنة.. أنا خائف...إلخ

8 ـ أنماط الرؤية

يُعتَمَدُ في تحليل علاقة الراوي بالشخصيات على مفهوم المنظور، وقد قدم الناقد الفرنسي" **جان بويون** " تصنيفا لأنواع الساردين وفقا لعلاقاتهم بالشخصيات إذ نجد السارد الأكبر من الشخصية الروائية (الرؤية من خلف)، والسارد يساوي الشخصية (الرؤية مع)، والسارد أقل من الشخصية (الرؤية من خارج)، فبالنسبة إلى **السارد أكبر من الشخصية (الرؤية من خلف)** (Vision par derrière) يمكن القول بأن الراوي عارف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إذ

(1) إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي**، ص 106.

يستطيع أن يدرك ما يدور بدواخلها، وتتجلى سلطة الراوي في أنه يستطيع مثلا أن يدرك الرغبات الخفية للشخصيات، تلك الرغبات التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم، وأما **السارد المساوي للشخصية الروائية (الرؤية مع)** (Vision avec) فمعرفته على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، وفيه تستوي الرواية لدى السارد وشخصياته في درجة واحدة من الوعي والمعرفة، بحيث لا أحد منهما يكون أعلم من الآخر، وفي **السارد أقل من الشخصية (الرؤية من خارج)** (Vision de dehors) لا يعرف الراوي إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، إذ يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي ووصف الحركة والأصوات، وهو لا يستطيع أن يروي لنا أكثر مما يروي أو يسمع وحين يوجد مثل هذا السلوك السردي في عمل روائي ما فإنه يضفي عليه ضبابية كثيفة تجعله مستعصيا على الفهم، ويشيع مثل هذا الشكل في الأعمال السردية الحداثية الجديدة[1]، فالراوي هو الذي يحدد الطريق التي تعرض بها الأحداث التي قد تكون رؤية من خلف وهي سمة القصص التقليدي أو رؤية مصاحبة وهذه الوجهة أكثر من سابقتها انتشارا في الأدب لحديث، إننا لا نستقيل أحداث قصة ما على نحو مباشر، وإنما تصلنا من خلال وسيط هو الراوي، فإدراكنا للأحداث متوقف على الطريقة التي يرى بها الراوي والتي تظهر في أنماط الرؤية[2]، ومن خلال قراءة الرواية يتبين أن الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية، فلا يسوق لنا تفسيرا للأحداث إلا بعد أن تكون الشخصية قد أحاطت به، فتجده يصف أفعالها وينقل أقوالها، بينما يتحدث عن ذاته واصفا إياها بأنها ذات تحب وتفرح وتسمع وتحزن وتتلوى وتكره، وهذه الرؤية وإن كانت مثالا عن **الرؤية المصاحبة** فإنها رؤية من خلال عدسة محرفة للأشياء فنتيجة للخوف الذي تملك الراوي أصبح يرى كل شيء ضده، وهذا يوصلنا من جهة بما

---

(1) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والتوزيع، ط1، أوت 1991، ص 48.

(2) محمد القاضي، **في البنية القصصية ودلالتها، تطبيق نظريات علم القص على رواية جزائرية، الزلزال للطاهر وطار"**، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 41، سنة 1985، ص 17-18.

انكشف في مستوى الفواعل من أن الراوي هو الشخصية الرئيسية، ويصلنا من جهة أخرى بمستوى الدلالة، إذ إن الواقع الماثل أمامنا لا يعدو أن يكون واقعا ذاتيا يمثل موقفا محددا علينا أن نفحص أبعاده.

9 ـ مستوى الدلالة

لقد عرضنا للنص من جانبيه، بما هو خبر و بما هو خطاب، فحاولنا الكشف عن بعض القوانين التي تسري بين ثناياه، وقد كان العمل استخلاصا لمسالك الوحدات المتماثلة في كل مستوى من مستويات النص من أعمال وفواعل و زمن وأساليب و رؤى استوت كاشفة عن بنية النص، وهذه سدرة المنتهى عند البنيويين-كما يقال- غير أن هذا النص وإن أفضى إلى كونه نظاما مغلقا فهو في الحقيقة علامة لا تظهر إلا إذا ربطت بسائر العلامات التي تماثلها، حتى ينشأ نص أكبر هو نص الحياة، وتوضيحا لهذه الرؤية يسعى التحليل إلى الاستفادة من نظرية الحقول المعجمية لاكتشاف المعجم ودلالاته في علاقاتها بأغراض الخطاب.لقد أبان وصف المستوى المعجمي عن تلك الشبكة المفرداتية المصاحبة للخلفية المعرفية والشحنات النفسية التي ينطلق منها النص، فكل كلمة عبارة عن علامة تظهر فكرة ما، وبالتالي تدرس الكلمات في هذا المستوى لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية، فألفاظ أي نص أدبي لها دلالات وشحنات وأبعاد نفسية وثقافية وحضارية مميزة مستمدة من الجو الحضاري والاجتماعي السائد[1]، وفيما يلي بيان لهذا المعجم[2] من زاوية الحقول أو السجلات التي تشكله:

---

(1) تعد نظرية الحقول الدلالية من أهم النظريات التي تسمح بتصنيف المدلولات بحسب الحقول الدلالية، وهي الطريقة الأكثر حداثة في علم المعاني لا تسعى إلى تحديد مدلول المونيمات فحسب، وإنما إلى الكشف عن بنية أخرى تسمح لنا بالتأكيد أن هناك علاقة دلالية بين مدلولات عدد معين من المونيمات، انظر موريس أو ناصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، **مدخل إلى علم الدلالة الألسني**، العددان 18-19، ص 35.

(2) عبد الحميد بورايو، **التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)** منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2003، ص 71.

سجل الموت والدمار

الأسماء

ظلامية، القيام، الحركة، تمرد، الموت، الجحيم، الآخرة، المعركة، القمع، اللاحرية، قبور، الموتى، الدم، اللاطمأنينة، الجحيم، الأسود، المتصدع، الجنائز، انفجار، الخنائق، المخربة، المشوهة، رمادها، قاذوراتها، أوساخها، انفجاراتها، سرطانها، عنفها، تهدم، العنف، الجوع، أعداء السرقة، السجون، الاحتقار، كابوس جهنم، العسيرة، نكسات، فظيعة، قنبلة، جثة، مفحمة، الجثث، الدم، التهمة، الثورة، المجزرة، المقطعة، المقبرة، الاغتيالات، المفخخة، القنابل، المتفجرة، المجازر، قذرة، ضحية، الحرب، الدموع، العنف، العذاب، البكاء، خانقة، الأزمة، التهديد، الأجل، الفوضى، الجريمة، محنة، الشراسة، الدمار، مشاغبون، ضياع، الكارثة، التورطات، الانهزامات، جرح، المقاومة، السجن، قاسية، صعبة، اضطرابات، مظاهرة، مذابح، مجازر، الصعوبات، الأزمة، المحنة، الصراع، مستنكرا، محتجا، الضياع، المدمرة، مؤامرة، رهيب، حرب، طاعون، الهزيمة، القهر، التعذيب، الكوابيس، عدوة، حادقة، مسيئة، هزات، عنيفة، السيئة، القسوة، الموت، الصعوبات، العقبات، القيود، الاستغلال، المدمر، المحارب، معركة قاتلة، الخبث، القتلى، الرصاصات، الرعب، أليمة، حادث، الخصومة، الجريح، مرضى، متألمين، المتظاهرين، المضربين، موتى، جرحى، حصار، العسكر، دبابتين، العصيان، العنيفة، التهديدات، ، تضحيات، ضحايا، موت، ردم، بالعنف، الانحدار، الكارثة، الأزمات، هزة، ضحية، خبث، المحارب، المنهزم، ممزقا، الزيف، الخداع، الفقد، الخسران، عنيف، القتل، الشتائم، بالموت، التمردي، الموت، اسجن، العذاب، للكارثة، المرضى، التدميري، قطاعة المجازر، العنف، الجريمة، القتل، الذبح، المقطوعة، المغتصبة، قيامه، مذبحة، الجحيم، مرتزقة، موتهم، القتلة، جريمتهم، الموت، الصراعات، الهرب، الموت، الانتحار، وفاتها، الهرب، الموت، السلاح، المعركة، جحيم الدم، المجرم، القاتل، الكراهية، القيود، التمزق، العنيفة، المرعبة، الخطيرة، السكاكين، جماجم، معذبين، جحيم، انزلاقاتنا، عنف، خسارة، المجرمون، جحيمها، الرعب، الموت، جحيمي، التبعية، الأزمة، ذبحة، سكتة، سرقة، قتل، انفجار، قنبلة، موت، إرهابية، أسلحة، اغتيال، مشادات، صراعات، مجزرة، بالموت، حرب، رب الموت، الموت، الرداءة، الموت، قنبلة، شظايا، الخراب، المعضلة، الأزمة، قبورا، عنف، الموت، رصاصة، جثة، الدم، الموت، الفانية، الفناء، لموتك، لموت، قتل، لقتل، الموت، الفناء، الموت، القناصين.

الأفعال

تهدم، تقطع، تسقط، ينهار، يسقط، تنفجر، لطخت، يقوض، انفجرت، يستنتج، تسقط، ضاع، الموت، تموت، أضاع، تزعزع، يقهرني، الموت، أرعبني، زعزع، انهزم، قتلوا، قتلوا، ما تتوفلى، تقتل، ستطعنك، يحيلونها، لاهتزت، تشكو، نصارعه، تورطو، هدم، ماتت، قتلت، يموت، يتحطم، يطعنني، أسقط، يموت، انتحرت، سقطت، قتل، المجرمين، جريمة، قتل، جريمة، الظلم، الجور، العذاب، الدرك، الانحطاط، الموت، القتل، الانهيارات، المعركة، الإرهاب، القتلة، المافيا، السجن، المافيا، قتلى، نجحيمه، الموت، للجحيم، للموت، الموت، الفناء، كابوس، الموتى، كوابيس.

ب ـ السجل النفسي:

يتكون هذا السجل من ألفاظ مثل: خوف، قلق، مذعورا، الاضطراب، الوسواس، القلق، الصراع، قلقا، متسائلا، التساؤلات، قلق، حزن، يائس، مفجعة، شارد، مرتجفا، أحدق، القسوة، يهذي، منكسرا، متحسرا، الجنون، العجز، اليأس، حطام، يبكي، خائف، فزع، خيالات، مخاوف، أوهام، يائسة، حزينة، تخاف، هواجس، قلق، الإحباط، العجز، النساء، اليأس، الشكوك، مجنونة، لا واعية، التأملات، حسرة، حائرة، تعيسة، البكاء، الضعف، الاستجداء، الرقة، العجز، خوف، غريب، فراغ، خفت، ضعيفة، مسحوقة، الخوف، اصطكت، رجفة، هائما، متفجرا، خانقة، جنوني، طيشي، الضعف، الاستجداء، تعبس، بائس، قاس، مؤلم، قلق، يخيفني، أوجعني، ارتجف، ارتجفت، العجز، الضعف، الانكسار، مضاعفات، نفسية، انهيار عصبي، الخوف، الصدمة، مروع، فاجع، مروع، الخوف، الخوف، الألم، جبن، انهزامية، ، جنون، انهيار، مروع، أوهام، مخيفة، عجزك، العجز، الهزيمة، اليأس، الحزن، ضعفه، بؤسه، الفجيعة، المأساة، العف، الخيبة، الحيرة، المتاهة، المخيف، المنهزم، فاشل، الأوهام، الأضاليل، القهر، الخيبة، الرعب، القلق، ينهار، انهارت، التعيس، المفجوع، الحزن، حيرة.

ج ـ سجل الأمل والتغير:

يتكون من الألفاظ الآتية: أحلامها، محبة، الرغبة، تطلعات، ستتغير، مستمرة، المستقبل، أحلام ذهبية، إرادته، قوية، فولاذية، يتحدى، العزة، الاستقرار، الاستقلال، المتقبل، الأمنيات، الأحلام، الذهبية، الفرحة، وحدتنا، الحب، السعادة، حلم، نزاهتي، التغير، مشاريع، الثقة، الإخلاص، يتغير، الكرامة، الحرية، الدفاع، الحياة، الاطمئنان، السعادة، الثقة، صامدا، رافضا، مؤمنا، سينتصر، بسعادة، نشوانه، الحرية، السعي، السعادة، يتحرر، شجاعة، الصراحة، الأحلام، هادئة، مستقرة، السعيد، سالمة، المشروع، تحررنا، يتحاب، نتحاور، أمل، القوة، الأمل، المستقبل، الفرح، أحلامي،

رغباتي، أفكاري، تحديا، آملين، الاستقرار، الهدوء، النضج، التفكير، حر، تفرح، العيش، التقدم، الحرية، العدالة، قويا، الانتصار، سنبقى، الثقة، القدرة، السعادات، النشاوي، الفرح، سعادة، التأثر، القوي، الحر، الحياة، تحاورا، تنازلوا، تفاهموا، الخلاص، الحرية، المنتصر، الثقة، الإرادة، الفلاذية، للخلاص، النشاوي، السعيدة، الأحلام، العشب، الحياة، تحديا، الانتصار، المفرح، النبيل، الحرية، خير، سعادة، السعيدة، أنقذ، احتج، الثورة، المال، الخير، أفرح، أسعد، التجدد، الحياة، السفر، الفرح، الانتشاء، الحب، السعادة، الحياة، الأحلام، سعادة، الغنى، الرفيهة، السادة، سعيدة، والانتصار.

د ـ السجل السياسي:

يتكون هذا السجل من الألفاظ التالية: المعارضة، الحكومة، الإضراب، الديمقراطية، الحرية، العدالة، التقدم، المذهب الرئيس، بومدين، السجن، تهمة، انقلابا، السياسة، السياسي، الساسة، منخرطة، الزيف، النفاق، والانتهازيون، بيانات، الحكومة، الأحزاب، الخدمة، الوطنية، اليسارية، دكتاتوريوه، هيمنة، الحزب اليساري، عضو، النضال، الخدمة، العسكرية، الخطب، الشعارات، البيانات، لقيادة، المادة، قوانين، الحزب، الثكنة، جنديا، الأزمة، المسئولين، الدولة، الحزب، جاسوسا، تقارير، ديمقراطية، سامية، الدولة، الحزب، أحزاب، سياسية، الرئيس، جريدتنا، التيار، الرأي، حزبه، الديكتاتورية، الحكم، السلطة، الديمقراطية، الخدمة، الوطنية، الدولة، الاحتجاج، حزب، يساري، البيانات، المعارضة، السلطة.

هـ ـ سجل الأماكن

مفرداته هي: أولاد صالح، فرنسا، الجزائر، حي ميصوني، حانة لابراس، الجامعة، مدينة، قرية، الحي، المدرسة، المطار، مقهى سان كروبيري، المقاهي، حي بيلكور، قاعة الشاي، السفارة، البليدة، المستشفى، الفندق، روما، ديدوش مراد، مكتبة الجامعة، حي بيلكور، البيت، العائلة، العاصمة، مطعم، بوغرطة، الشارع، مصر، العام، البيت، الشوارع،

العاصمة، الشارع، الرئيسي، الأبيار، مقر البرد، مقهى الفصول الأربعة، الحانة، مطعم، الماما، الحديقة، بوزريعة، بار النجمة السابعة، مقام الشهيد، نادي الريشة الذهبية، بحيدرة، الخليج، بارالنجمة الشابعة، الشعبي، مقهى ريجينيا، باب عزون، المدية، المصحة، الثكنة، حي عميروش، القصبة، بوفاريك.

و - سجل العاطفة والحنين:

يتكون من ألفاظ مثل: الإعجاب الحب، معاكساته، رقيقا، أحاسيس، العذوبة، الحنان، جمر، نار، ألهبت، شوقا، حنان، العزلة، الوحدة، جنون، مغامرة، أحببتك، الحب، الوحدة، القشعريرة، الزواج، الحب، تعاطفت، أحب، بحنان، يغازلني تحبني، بالحب، اشتقت، عاشقة، بمشاعري، لقاءاتنا، الزواج، الحب، عاشقان، أحببتك، أحبك، بمشاعري، الحب، معجبة، العاطفية، الحنين، تغازلني، متوقدة، متوهجة.

ز - سجل الخمر:

يتكون من النبيذ الأحمر، بيرا، البيرة الهولندية، نبيذ إيطالي، الويسكي، الخمرة، نبيذ أبيض الروم، إيطالي، الخمر، بيرات.

ح - السجل الديني

مفرداته متنوعة مثل: متدين، محافظ، الحمد لله، الإسلاميين، الحجاب، الله، الأخلاق، الله، الشيطان، الديني، بنى، مسجد، الخلفاء، المؤمن، الكافر.إن كل لفظة وردت في حقل من الحقول السابقة تحمل دلالة خاصة مرتبطة بجو نفسي معين، لتعبر بقوة عما يجيش في النفس، هذا وتتدرج الحقول الدلالية منسجمة ينتظمها خيط واحد لتعمق فكرة واحدة تدور حول البعد المأساوي وفقدان الأمل وانسداد الأفق، فالكلمات الدالة على الأماكن تشير إلى أحداث سلبية وأخرى إيجابية ارتبطت بشعور الكاتب، فكل هذه الأماكن مرتبطة بأحداث عادية كتردده على الحانات والمطاعم المختلفة وأخرى، كما يعكس فقر سجل الألفاظ الدينية ثقافة الكاتب وتوجهه الفكري، وبالتالي فمن الطبيعي أن يكون معجمه الديني ضحلا كما هو وارد في جدول الحقول

الدلالية، إن نظرة أولية للسجلات الدلالية تكشف عن عناية النص بتكرار الكلمات نفسها قصد التوكيد والإلحاح وتكثيف المعنى، وربما يشي هذا التميز الأسلوبي في هذا النص بشدة التفاعل مع الموضوع الذي يملأ كيان الكاتب، ويأخذ بكل مجامع نفسه، فمن ذلك- مثلا- تكرار الألفاظ التالية:

الكلمة	تكرارها
موت	45
قتل	16
دم	12
حرب	8

وكذلك تكرار الجمل، مثل: "محاولات في قراءة الماضي البعيد جدا، اكتشاف مذهل.. العنف.. العنف.. العنف" ص 49، و"ينهار العالم في والحياة، ينهار الغرور والوهج، ينهار كل شيء" ص66، و"إنها الكتابة.. سأستمر في هذا الطريق.. أكتب وأكتب." ص 79، و"حرب من هذه؟.. هذه الحرب التي لا اسم لها.. حرب الإخوة الأعداء، حرب، المستغلين مع المستغلين".

ويمكن ختاما أن نمثل لنظام العلاقات (التقابل والتدرج) بمربع سيميائي يعكس الدورة الدلالية العادية المتموضعة في المستوى العميق فمنظومة المربع السيميائي من طبيعة منطقية دلالية، ويجب أن ينظر إليها باعتبارها سابقة عن كل استعمال، لأن الأمر يتعلق بنموذج شكلي سابق عن كل معنى، أي أنه خطاطة تجريدية مشكلة قبل كل استعمال مدلولي[1]، فالمربع السيميائي (Le carré sémiotique) عند **غريماس** يمثل بنية عميقة ثابتة ومنطقية لأي منظومة دلالية مهما كانت أدوات التعبير مختلفة ويمكن إقامة هذا المربع انطلاقا من العلاقات الدلالية الأساسية في هذا النص على الشكل التالي:

إن فائدة هذا المربع تكمن في تمثيل العلاقات بين العناصر وإخضاعها

(1) رشيد ابن مالك، **السيميائية، أصولها وقواعدها**، ص 47-48.وانظر للباحث نفسه **مقدمة في السيميائية السردية**، الجزائر، دار القصبة للنشر، د ط، سنة 2000، ص 16 و89.

لنظام منطقي قائم على علاقات التضاد والتناقض والتكامل، وبالتالي ينبغي أن يساعد المربع السيميائي على الفصل بين هذه العلاقات وتوضيح الروابط التي تقيمها فيما بينها[1].

ثالثا: تجليات الخطاب الأنثوي القصصي في "جدارية لا تصحو" للقاصة الجزائرية "عمارة كحلي"

مهاد نظري

شغلت الشخصية في الخطاب السردي الحديث موقعا مهما في البحث النقدي المعاصر- كما مر بنا- بخاصة في توجهه السيميائي الذي عني بتوصيف البنى السردية الدالة، ولعل هذه الأهمية متأتية من كون العمل القصصي غير قادر على الاستواء بدون شخصيات تصنع أحداثه، يقول **بارت**(Barthes) "يمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة في العالم من غير شخصيات"[2]، هذا ولقد تعددت الكتابات التنظيرية، وتنوعت منذ أن وطئ عتباتها الشكلانيون الروس ومن بعدهم ثلة من الدارسين الأوربيين من أمثال "رولان بارت" و"كلود بيريمون "و "يوري لوتمان" و"فيليب هامون" و"جوليان غريماس" وغيرهم، وكان "فيليب هامون" على وجه التحديد من أهم الباحثين الذين اهتموا برصد حركة الشخصيات الفاعلة في النص السردي بعامة، من خلال بحثه المهم: "**من أجل قانون سيميولوجي للشخصية**" (Pour un statut semiotique du personage)، والذي عرّف فيه الشخصية بأنها عنصر سيميولوجي يمثل وحدة دلالية من خلال شكلها الفارغ الذي يقوم على الأوصاف والأفعال، لا يكتمل بناؤها إلا بنهاية العمل القصصي الذي تظهر فيه[3] فالشخصية بهذا المعنى نسق

---

(1) المرجع السابق، ص 121.وانظر آن إينو آريفيه، جان كلود كوكي، ميشال آريفيه، وجان كلود جيرو زلزي بانييه وجوزيف كورتيس، **السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ**، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، ط1، سنة 2008.

(2) R.Barthes,et autre,poetique du recit,coll,point,edition du seuil.1977,p33.

(3) فيليب هامون، **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ترجمة سعيد بن كراد، الرباط، المغرب، د ط، سنة1990، ص 26-30.

من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص"[1]، يحاول المتلقي إعادة بنائها من خلال شبكة الأحداث والوقائع المترامية على المساحة النصية، ثم يستغرق الباحث في تمييز أشكالها وأدوارها المختلفة، انطلاقا من تفرقته بين الشخصية المرجعية (السياسية والدينية والأسطورية والمجازية)، والشخصيات الاستذكارية (شخصية الراوية) والشخصيات الاسترجاعية"[2]، وفي هذا السياق تتنزل هذه الدراسة محاولة استجلاء مكونات الشخصية السردية ووظائفها السيميائية في "جدارية لا تصحو" للكاتبة الجزائرية "عمارة كحلي"[3]، مفيدين على وجه التحديد من التصور السيميائي سالف الذكر.إلا أن الضرورة المنهجية تفرض بداءة محاولة محاصرة الدلالة المركزية للنص المعين من خلال الاقتراب من عنوانه الذي يكشف عن قصدية المؤلف في تمرير رؤيته الثقافية والاجتماعية، ثم الانتقال بعدئذ إلى بحث الثابت والمتغير في عنصر الشخصية السردية..

1 ـ سيمياء العنوان:

العنوان رسالة لغوية، تتصل لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الرأس من الجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية تتحكم في دلائلية النص في التأويل الأدبي مثل بساطة العبارة وكثافة الدلالة، كذلك لما يحتله هذا الأخير من صدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي "ومما تجدر

(1) المرجع نفسه، ص50، وانظر شريبط أحمد شريبط، **سيميائية الشخصية الروائية**، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة ن12-17 ماي، 1995، ص194 وما بعدها.

(2) فيليب هامون، **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص 68 و95 وما بعدها، وانظر أيضا المرحوم عمار زعموش، **غدا يوم جديد بين التطلع والسلبية**، أعمال الملتقى الوطني الثاني، الأدب الجزائري في ميزان النقد، المطبعة المركزية، جامعة عنابة، 1993 ن ص103.

(3) عمارة كحلي كاتبة وأستاذة جامعية جزائرية، حاصلة على دكتوراه الدولة في النقد الحديث، تعمل حاليا بجامعة وهران، تمثل جيل الشباب من الحركة النسائية الأدبية في الجزائر.

الإشارة إليه أن أغلب الذين يتعاطون الكتابة إنما يعانون الصعوبة كلها في اختيار عناوين أعمالهم، وعلى رأي **محمد مفتاح**، فإن الظفر بمغزى العنوان هو أول الحيل التكتيكية لفهم النص فهو الذي يزود القارئ بزاد ثمين لتفكيك النص وكشف خباياه، كما يقدم معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية الخطاب، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يقام عليه العمران[1]، ويرى بارت (Barthes) أن العناوين هي عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية اجتماعية وإيديولوجية، لذلك كانت العنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجي لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية.إن العناوين -إذن- عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، فالعنوان يحيل إلى نص خارجي يتناسل مع النص الأساس فيتلاقحان شكلا وفكرا[2]، وهو إلى جانب ذلك يمثل قصد المرسل، الذي يؤسس أولا لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما أو سيكولوجيا، وثانيا لعلاقة العنوان بالعمل الإبداعي، وعلى الصعيد النسقي يمكن القول بأن العنوان يدل بمظهره اللغوي من الصوت إلى الدلالة على وضعية لغوية شديدة الافتقار، من جهة السياق الذي يرد فيه، وهو من جهة ثانية لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا، وغالبا ما يكون كلمة أو شبه جملة، وبالرغم من هذا الافتقار اللغوي، فإنه ينجح في إقامة اتصال بوعي بين المرسل والمستقبل[3]. إن تقويلنا لعنوان القصة المختارة **(جدارية لا تصحو)** يوقفنا عند المكونات المعجمية التالية في صورته الفردانية أولا، ثم في تعلقها ببعضها في المستوى السنتاجمي، فبينما تحيل لفظة **جدارية**

---

(1) محمد مفتاح، **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص72.

(2) جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، 3 يناير 1971، ص98.

(3) محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) ص21.

على الاسم الذي يطلق عادة على الرسم الحائطي، الذي يشغل مساحة شاسعة، تكفي لاحتواء فيض الخواطر المعبر عنها، كما تختص الجداريات عادة بما هو ضارب في عمق الزمن والتاريخ، ومتأصل في الذات البشرية، ومما يشي بغرابتها وغموضها صياغتها على النكرة التي تفيد التعميم في اللغة والاستعمال، كما أنها جاءت مبتدأ، وتنسجم الجملة الاسمية في عمومها على الثبات والاستقرار وعدم التبدل والتغيير بخلاف الجملة الفعلية، وأما لا فهي لنفي عمل فعل الصحو عن تلك الجدارية، وفعل تصحو فعل مضارع، دال على عدم ثبات الحالة، واستمرارها في الزمان والمكان، وربما تحسس القارئ دلالة اللانهائية في ما تحمله واو الاعتلال من إشباع وامتداد! ولسبر أغوار النص لا بد من التطرق إلى الجملة الاستهلالية، التي تحتل مكانة بارزة من حيث أهميتها، وعلاقتها ببقية النص، وتحكمها في أجزائه، فقد استهل النص السردي المختار بآية قرآنية يقول الله جل جلاله فيها: ﴿أَفْتُونِي فِي رُءْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ﴾ [يوسف: 43]. ومما جاء في تفسير هذه الآية أن عزيز مصر الريان بن الوليد قال لقد رأيت سبع بقرات سمان يأكلهن سبع من البقر "عجاف"، و"سبع سنبلات خضر وأخر يابسات" قد التوت على الخضر وعلت عليها، يا أيها الملأ أفتوني في فيما رأيت إن كنتم للرؤيا تعبرون[1]، ولعل الانفتاح على بنية النص الكبرى من خلال ما ترمز إليه الآية يتسق مع الدعوة الصريحة والمبطنة أيضا للبحث عن الأنا المنصهرة في الآخر، و الذائبة تيها فيه قصد إعادتها إلى وجودها وكيانها الأصيل.

2 ـ سيمياء الشخصيات

الشخصية من أهم عناصر البناء الفني في الخطاب السردي، فبفضلها يقوم، وبها ينمو ويستمر، كيف لا وهي مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والأحاسيس والآراء المتصارعة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة[2]، وهي النقطة المضيئة التي ترتكز حولها أفكار القاص، وهي القلب

(1) تفسير الجلالين، ط2، 1415 هـ/ 1990، ص235.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد العربي الحديث، دار الثقافة بيروت 1973، ص22.

النابض في العمل الروائي لأن الشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه(1). لقد تم التمييز في الدرس النقدي السيميائي الحديث بين شخصيات رئيسية(أساسية) وثانوية مساعدة من جهة، وشخصيات جامدة ونامية من جهة أخرى، وتبرز أهمية كل شخصية من خلال المحور الذي تؤديه في النص، فإذا كانت الشخصيات الرئيسة أقطابا محركة للفعل السردي عبر متوالية الأحداث فإن للشخصيات الثانوية أدوارا لا تنكر في تنمية المشاهد، وتشعيب الأحداث إنها ظلال تقوم بوظيفية تفسيرية، معمقة الرمز المعنوي والدلالة الفكرية التي يقوم عليها بناء الشخصية الرئيسية(2). وأما التمييز بين الشخصية النامية والجامدة فقائم على الفرق الكائن بين الشخصية " ذات المستوى الواحد" البسيطة في صراعها غير المعقد، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل بها في بدايات القصة حتى نهايتها، ويعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السهل معرفة رأيها وموقفها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وبين الشخصية النامية التي تتفاعل سلبا أو إيجابا مع الحدث السردي، الذي يتطور وينمو قليلا بصراعها فيما بينها ضمن تداخل الأحداث وعواطفها الإنسانية المعقدة(3)، ولعلنا نحاول الاقتراب من شخصيات هذا العمل متلمسين طبيعة العلاقة بينها، وأدوارها في تطوير البرنامج السردي الذي تقوم عليه القصة المختارة في دعوتها المبطنة إلى السعي عن الحقيقة التائهة في هوية الأمة الضائعة في كيان الآخر، **فالحاجة تركية**: برزت من خلال مسار السرد بوصفها شخصية أساسية ومحورية، أسهمت فيه بشكل واضح مؤثرة في مختلف الشخصيات الأخرى، بسيرها في خط سردي واحد

---

(1) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت 1998، ص81.

(2) عثمان بدري، **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، دار الحداثة بيروت 1986، ص23.

(3) محمد غنيمي هلال، **النقد العربي الحديث**، دار الثقافة بيروت 1973، ص566.

وثابت من بداية القصة إلى نهايتها ينم عن ثبات المواقف، إنها - إذن- شخصية " الحاجة تركية"، المرأة الطاعنة في السن، الحكيمة والحازمة في اتخاذ القرار، تمثل المرجعية التاريخية، أو بالأحرى الأصالة، فهي ترمز للأمومة، يحترمها الجميع لرأفتها وحنانها وعطفها "**فعادة ما تتجمع بنات حوشنا وأمهاتهن حول الحاجة تركية**"[1]، وفي مستوى ثان يمكن عد **الحاجة تركية** وطنا يلتف حوله أبناؤه متمسكين بهويتهم، إنها **الجزائر** بتقاليدها وأعرافها وأشيائها الثمينة "**بالحوش**" والناس الذين يسكنونه، هم فئة محدودة من **المجتمع الجزائري**، فئة المحافظين على أصالتهم وهويتهم الجزائرية وشخصيتهم الدينية، وما لفظة "الحاجة" إلّا دليل على منشأ الشخصية الديني، وأما اسم " تركية " في الموروث الشعبي الجزائري فيحيل إلى **ولية صالحة**، صاحبة كرامات، يزورها الناس تبركا بمقامها الطاهر، طالبين عونها في قضاء حوائجهم، بخاصة من طرف الفئة العامة للمجتمع الجزائري، وتتحرك هذه الشخصية داخل الفضاء القصصي وفق الخطة التي رسمتها الكاتبة والتي تتطلب ترجمة أحاسيسها وميولها والطبقة التي تنتمي إليها، والغوص في استدراج أشيائه الذاتية، وكما يرى "**باختين**" فإن فعل بطل الرواية مبرر دائما من طرف إيديولوجيته لهذا البطل الذي يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به، وله مفهومه الخاص للعالم المجسد في كلامه وأفعاله[2][3]، ومن خلال قراءة عميقة في مضمون المتخيل السردي، واستقصاء ألفاظه وتركيبه، تلوح ثلاثة عشر شخصية، أسهمت في تركيب الأحداث وتفاعلها وتتابعها وتطورها، وسعت بدورها إلى تقريب المعنى، وإيصاله لذهن المتلقي أو القارئ، وتبرز في خضم هذه الأحداث شخصية "تركية" شخصية محورية مهيمنة على المسار السردي، وربما جاز لنا وسمها بأنها شخصية مسطحة على رأي بعض النقاد لأنها تتخذ وضعا واحدا ومحددا في الخطاب المنجز، لقد تحول اسم **تركية**

---

(1) المرجع نفسه، ص 37.

(2) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمان- الشخصية)** (د.ت) ص91.

(3) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمان- الشخصية)** (د.ت) ص91.

إلى أيقون يجسد التحدي ومجابهة التطورات والتغييرات التي تطرأ على المجتمع، حالمة بغد مشرق مع حفيدتها "**باية**"، وابنها الوحيد "**بلعيد**" المغترب، رومانسية متفائلة في حياتها "**لا يا سعدية خلي سيرة الهم تخليك، زين الربيع لا يفنى، فهو بحال شجرة المسك تحوط الجنان، فحينما تتنفس نسمة الربيع يتحطر القلب الثقيل وينسى..**"[1]. لقد رمز الربيع في الأساطير القديمة دائما إلى النمو والبعث والخصب، وكأن حياتها في تجدد مستمر رغم أنها امرأة مسنة، حالمة بعودة الابن "**بلعيد**" من الغربة، فتكافح لأجل هذا الحلم طويلا "**غبني أنه لا يزال ابني، وغبني أكثر أنه بقايا حبي الأول من الهواري**"[2]، وما ذلك الحب الذي تكنه لابنها وحفيدتها ما هو في الحقيقة إلا تجسيد لحبها لوطنها، وتمسكها بهويتها الجزائرية، بكل ما تحمله من دلالات، فهي متشبثة بأصالتها وتقاليدها، وقد تجلى الصراع بينها وبين الآخر منذ الوهلة الأولى "**لن تأخذ معك باية ستبقى معي... ومنذ هذه الساعة فالبحر الذي دخلته ستعود إليه لتغرق وحيدا يتيما**"[3]، ثم يتطور هذا الصراع مع تطور الأحداث والمواقف إلى أن يتحول إلى مجابهة حقيقية بينها وبين ابنها "**بلعيد**" حين عاد من غربته، وطلب من أمه أن يأخذ ابنته "**باية**" معه إلى **أوروبا**، بعدما أغراها بالغنى والشهرة والمال، وبالفعل تحقق ذلك وأصيبت أمه بخيبة أمل، وانطوت على نفسها منذ ذلك الحين "**كانت رحمونة ترقب طيف عبد القادر... في مكان الحاجة تركية منذ أن غابت عنها، بعد أن باتت تلازم غرفتها قبالة ذلك المعطف اليتيم**"[4]، لقد رأت تركية أن هويتها الجزائرية ذابت وانصهرت في تيار الغرب الذي يمثله شخص بلعيد، وهو ما يطلق عليه "الآخر"، أما الأنا فيحيلنا على تربية الأصالة والعادات والأعراف المشبعة بتعاليم الشريعة الإسلامية، ويمكن تمثيل هذه الأدوار بالمربع السيميائي التالي، والذي سيختزل أهم العلاقات المتشابهة والمتنافرة في النص:

---

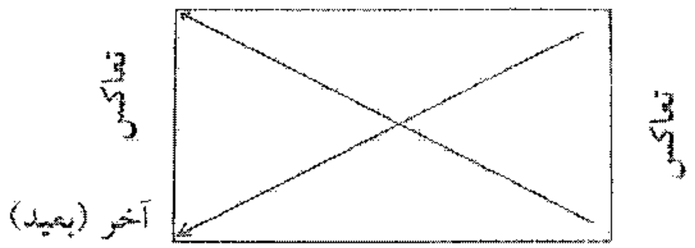
(1) القصة (جدارية لا تصحو)، ص38.

(2) المرجع نفسه، ص42.

(3) المرجع نفسه، ص60.

(4) القصة، ص65.

الأنا (تركي) انسجام الأصالة (والاستمرارية في الوطن الأم)



فمن خلال الثنائية الضدية (الأنا/ الآخر) يتجلى صراع الأجيال، فجيل متمسك بهويته ومعالم شخصيته، رافض للاستسلام والانصهار في ثقافة غربية وجيل آخر يبحث عن ذاته في الآخرين، يروى تحقق وجوده في متابعة حضارة غيره وأشيائها، ففقد بذلك عامل الانسجام بينه وبين أصوله المتجذرة في أعماقه. أما شخصية **رحمونة** فهي ثاني شخصية رئيسة في هذا المسار تسير في خط سردي واحد، مثلها مثل **الحاجة تركية**، لقد ساعدت "**رحمونة**" على تتابع الأحداث وتسلسلها في القصة، وقد طبعت هي أيضا بطابع الثبات والسكون من بداية مسار الحكي إلى نهايته، يجمع بين شخصها وشخص **الحاجة تركية** نوع من التخاطر الروحي، " **فبين هاتين المرأتين نوع من الانسجام الخاص (التخاطر الروحي؟) الذي يوجد تربيعة الحاجة تركية في السقيفة، ضمن انحناء رحمونة على قصعة الغسيل الحديدية**"[1]، فرحمونة امرأة في طور الكهولة، قهرتها الظروف والسنون القاسية، كانت عروسا سعيدة، وأضحت أرملة ذاقت مرارة الترمل والعذاب بعد اختطاف البحر لزوجها **عبد القادر**، ومنذ ذاك الحين وهي تعيش على ذكراه، تدفن آلامها في قصعة الغسيل، وكأنها بهذا الفعل المتكرر تقضي أحزانها وهمومها، فالماء والصابون سلاحها الخفي لغسل حزنها العميق: "**فهي تقضي جل وقتها من العصر إلى غاية المغرب دائما في غسل بعض أسمالها، حيث تذيب قطعة الصابون فيها، تقول إن الصابون يبكي كل حزنها في الماء، بكاؤها هو الصابون والماء رغوة بكائها**[2] .فهي لا تكتفي من خلال هذه العملية القضاء على كآبتها فحسب، بل تعدى هذا الفعل إلى محاولة

---

(1) القصة، ص41.

(2) القصة، ص38.

القضاء على أحزان ذلك الحوش بما يحمله من مفارقات وصراعات "**رحمونة رغوة حوشنا**"، هي رغوة الهوية ومعالم الشخصية الجزائرية من منظور الأنا، تحاول الإلمام بشتات العزلة التي يعيشها كل واحد من ذلك **الحوش**: "**لكن قل لي كيف يمكنك ترميم إشراقة وجهي وأنت مفتون بالحفر ضمن جيولوجيتك الخاصة**"[1] رحمونة تدعو لتضافر الجهود وترميم الجيولوجية التي مسها الحفر: "**فأنا أرمم ذاتي وذاتك في آن واحد، وطالما أرمم فأنا أوجد سيلا لبعض الماء ورغوته تلك هي شهوتي**"[2]، إنها تحاول كل يوم بفعل غسلها المتكرر أن ترمي بتلك الصراعات والمفارقات بعيدا، على طريقة **أوديب** أو **مشاهد المعراج** فتبقي بذلك على هوية موحدة وذاكرة جماعية واحدة، يكون طيف زوجها ضمن هذه الذاكرة، لذلك نجدها دائما ترقب طيفه كل ليلة وتتفقده في ظلمة **الحوش**، وكأنها بذلك تتفقد سلامة ذاكرتها من التخريب والضياع، وكثيرا ما تسهو **رحمونة** ولا تشعر برغوتها تتدفق حينما تحن لأيام بكرتها برفقة **عبد القادر**: "**رحمونة وحين تتوحش عبد القادر تتعجل قدوم الصباح، فهي تعلم أن الصابون وحده سيغسل وحشتها في الماء**"[3]، وبعودة **بلعيد** من الغربة (الآخر) أصبحت رغوة **رحمونة** صافية، وكأنها عودة الهوية الغائبة، والصفاء هنا يمثل الانتصار والغنم الكبير لأهل **الحوش**، إنه الاستقلال عن الآخر، والتحرر من عبوديته، لكن بعيد عاد مرة أخرى للانشقاق على نفسه، استهواه الآخر فاستقطبه إليه فتنازل عن هويته، فأخذ بذلك **باية** الأصالة والشخصية الجزائرية بعد أن أغراها بمفاتن الآخر وبصراحته، وبهذا الاستلاب أصبحت **رحمونة** خائرة القوى، غير مبالية بقصعتها وغسيلها، فحتى الماء الذي كانت تغسل به أسمالها وأحزانها قلّ وجفت موارده: "**فتسهوُ رحمونة دونما رغوة بعد أن جف الماء من العين الباردة ولم يعد كافيا لغسل ثيابها بعد كل عصر**"[4]. تعد **باية** في الحقيقة الشخصية الفاعلة والنامية، ولعلها تكون جمرة الأحداث وبؤرتها فعليها دار جدال الأنا والآخر

(1) القصة، ص. 40.
(2) المرجع نفسه، ص10.
(3) القصة، ص52.
(4) القصة، ص65.

واحتدم، فهي فتاة في مقتبل العمر، مثقلة بهموم أمها التي هجرها زوجها: "أبوك هرب مع الرومية، بلعيد باع أمك من أجل البحر"[1] باية تسير في خطية الأحداث بحركية وفاعلية، وهي عنصر محرك للأحداث، وهي مركز الفعالية وحورها الدرامي، إذ بقرارها الذهاب مع والدها بلعيد تحطم بداخل الجدة تركية جدار الهوية وعامل الأصالة لديها، ويعد قرارها ذاك لحظة التوتر القصوى في النص، لقد كانت باية بالنسبة إلى الحاجة تركية الأمل، و الموروث الأصيل، تغريدة الروح الحزينة، وهي أيضا ممثل محور الصراع بين الأنا (الحاجة تركية) والآخر (الوالد بلعيد)، تركية تصرخ بأنها جزء منها وبقايا حنينها، فلن تسمح بأن تستأصل منها: " لا لن تأخذها معك، باية ستبقى معي، فهي ابنتي وليست ابنتك"[2]. وتعني بالنسبة إلى بلعيد رعشة بلعيد، تعزف على قيثارته خفية عن أمها، فأصبحت فجرية طفرة واحدة، وتنصلت من حنينها وغادرت هويتها إلى ثقافة غيرها، برحيلها مع والدها إلى بلاد الرومية: " هذه المرة أنوي أن آخذ باية معي مثلما طلبت مني في رسالتها الأخيرة"[3]، فتتحول بذلك نقطة الصراع إلى علاقة انفصال، وتقضي بداخل تركية معالم أصيلة كافحت لأجلها وحافظت عليها، فنقلت باية صورة جدتها ورسوم هويتها للآخر "إذ يرغب في نقل رسوم الوشم الذي لم تمحه رغوة رحمونة، فهو يزعم أن صورته هناك لن تتم إلا بهذه البقايا الأبوية"[4]، وأخيرا ينتصر الآخر وينصهر الأنا فيه احتكاما إلى الواقع الماثل في ذهن الكاتبة.أما بلعيد فقد كان رجلا عابثا، حياته لم تعرف الاستقرار والاعتدال: " عرف الحبس والقمار والنساء دون حساب، وما يعلمه الله ولا أعلمه..."[5] "بلعيد رجل حيلة، رجل بحر، عرف من الحبس قراره، ثم عبر البحر رفقة الغجرية تاركا وراءه زوجة مثقلة بالأحزان، وطفلة لم تره قط: " لست أسأل عن أبي هذا يعرفني ولا

(1) المرجع نفسه، ص41.
(2) القصة، ص60.
(3) المرجع نفسه: ص60.
(4) المرجع نفسه، ص64.
(5) القصة، ص42.

عن سفر والدها الطويل عن هجرانه لها، عن قيثارته التي تفرق عليها هي الآن أحزان أمها فردت: "**بلعيد باع أمك من أجل البحر**"[1]"أبوك هرب مع الرومية"[2]. ولما تحضر خيرة فرشاة الصوف لطرز فراش العروس، تغرز صفحات وجهها المحزنة في اللحاف جيولوجية حياتها، ذلك هو السرداب الذي يسكن خيرة ويهدهد مشاعرها، فتسكن أوجاعها بشاي الزعتر: "**أوجاع أمي زعتر تسقها كل صباح**"[3]. وبعودة بلعيد إلى الحوش، وما تمثله هذه العودة من رجوع لأنا ضائع، كفت خيرة عن البكاء حين تغني باية على الرغم من أنها لم تشغل بلقائه أو التحدث إليه، فهي تريده أن يفهم أنه أنا المضمر فيها، ثم ما تلبث حتى تعود إلى رسم صفحاتها المحزنة بعد مغادرته ومعه باية، الجزء المتبقي من أناه فيها، فبلعيد يرسم خطوط خيرة المتداخلة في تطريزها للحاف أحزانه.

3- الراوي في الخطاب السردي

الراوي اسم فاعل من الفعل "روى" يروي، رواية، فهو راوي أو راوية، وقديما كان يطلق هذا الاسم على كل شخص يحفظ الشعر وتلقينه مشافهة[4]، والراوي هو من يروي أو يسرد الكلام شعرا أو نثرا على جمهور من المستمعين، وغلب عليه اسم المداح المتجول في الأسواق والساحات العامة وفي المقاهي، وهو بارع الإيماء، يسعى إلى الربط بين الشخصيات في القصة، وبين المتلقين الذين يكونون جمهور الحلقة، ويظهر لنا المؤلف (الراوي) كشخصية مستقلة في النص من خلال بعض العبارات، ولفظ راوي تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية وأسطورية، وتشير بذلك إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متعددة ومتباعدة[5]، وهذه العبارات توحي باستبداد الراوي وسيطرته على العملية السردية منذ البداية حتى النهاية، ولا نكاد نجد

(1) القصة، ص41.
(2) القصة، ص41.
(3) المرجع نفسه، ص43.
(4) ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر للنشر والطباعة، بيروت لبنان، المجلد5، ط6، 1997، فصل الراء، باب روى، ص320.
(5) محمد عزام، **النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب**، ص138.

صفحة أو ركنا من أركان المتن الحكائي خال من هذه الشخصية، فهو الموجه والدليل والحركة التي يقوم بها الراوي عبارة عن مجموعة من الأوضاع المتفق عليها تلقائيا لأنها حركة تدخل في ثقافة المحيط ولغته[1]. هذا ولا بد من يشار إلى أهمية تأكيد عفوية العلاقة بين الراوي والمتلقي، وضرورة وجود رابط لغوي متفق عليه، وإلا تعذر القيام بعملية الاتصال بين المتلقي والفاعل، وهي هنا رمزية عامة في الأشخاص، والراوي هنا لا يختلف عن الممثل المسرحي والسينمائي الذي يتقمص الأدوار ويعيشها عن طريق شخصيات عاطفية متباينة قد تكون مصطنعة، وهو هنا لا يمثلها من أجل التمثيل، بل لأنها جزء من مشاعره وعواطفه وأحلامه، بل لأنه عنصر وشخصية من شخصيات الرواية الفاعلة والمؤثرة في بقية الشخصيات الأخرى.والقارئ للنص يتبين له أن الراوي لم تكن في منأى عن تلك الأحداث والمواقف التي قامت بها الشخصيات الأخرى، بل تجده حاضرا بمواقفه وتصوراته عبر تقمصه لشخصية من الشخصيات المكونة للقصة: تركية، رحمونة، بلعيد... حتى أنه يتدخل في تكوينها ولا نكاد نجد شخصية من شخصيات القصة مستقلة عن تأثير الراوي، فنحن لا نعرف الشخصية بمختلف جوانبها وصفاتها وأعمالها إلا من خلال تلك الصورة المقدمة من طرفه، فنحن مثلا لا نعرف ما كانت تفكر فيه الحاجة تركية، ولماذا تعيش هذه الحالة النفسية؟وهل كان ما لحق بها صدمة أم من مفعول تأثير الماضي أو الحاضر؟، كما يلاحظ أن منطق السرد يبدأ من المونولوج القائم على نطق كل شخصية بخصائصها وما يدور ببالها، مع ذلك التداخل في السيرة الذاتية للشخصيات بين الحلم والحقيقة، والهواجس والواقع، والماضي والحاضر، كل ذلك من صنع وخلق المؤلف الراوي الذي يعرق في وصف المدينة(وهران) بمعمارها المتميز وسكانها، و يغوص في تحليل الظروف ويتعرض لوصف الحوش، فالراوي هو المرآة العاكسة لحالة الحوش وسكانه، فنراه يتحرك في ساحته وحده وبكل حرية، وكأنه أحد سكانه المسكوت عنهم!!، إن الراوي يمارس عملية قمع للنص، فإذا فككت بنية الخطاب لوحظ اعتماد نظام الضمائر المتأرجح بين دلالتي الغياب والحضور،

(1) المرجع نفسه، ص138.

فبينما يحيل ضمير الغائب على معنى الغيبة والاختفاء عبر شخصية بلميد تارة، ورشيد تارة أخرى، وطورا آخر عبد القادر، تُرسَمُ بضمير الغائبة شخصية الحاجة تركية، ورحمونة، وباية، في حين يحيل الضمير "هم" على مجموعة من الشخصيات الساكنة بالحوش، والراوي يتخذ من ضمير الغائب وسيلة يتوارى وراءها فيمرر ما يشاء من أفكار وتعليمات دون أن يبدو تدخله صريحا ومباشرا، مجنبا نفسه السقوط في ضمير الأنا، الذي يؤدي إلى تدني العمل القصصي، كما أدى استعمال ضمير الغائب إلى فصل زمني الحكاية عن زمني الحكي، إذ نرى ذلك التعشق للذاكرة تمشقا يكاد زمن الاسترجاع فيه تسلم به كامل الشخصيات، وهذا يدخل ضمن ما يعرف بالخدعة السردية، وربما جاز القول بأن توظيف هذا الضمير يخدم الدلالة على شيء واحد، وهو الإحاطة الشاملة بشخصيات وأحداث القصة، كما يراد من خلال تلك الضمائر الفصل بين الخطاب والذات المبدعة، أي فصل النص عن ناصه، فيقع المتلقي تحت اللعبة الفنية التي تتخذ من اللغة أداة والشخصيات ممثلات فيها"[1]، ولعل الدلالة الرمزية التي أرادها الراوي هنا هي إذابة الفروق الزمنية السردية بين السارد والشخصيات، فتتحد الأنا المبدعة مع الغائب ممثلا في الشخصيات فكل هذه الأمور تأتي دفعة واحدة متحدة[2]، وانطلاقا من هذا المسعى يمكن للراوي أن يعايش الأحداث معايشة وجدانية وزمنية يقاسمه فيها القارئ، وهذا من خلال توظيف صورة "الحاجة تركية" التي هي في الأصل نسخة عن شخصية الكاتب ونفسيته، إن الأنا أو ضمير المتكلم يذيب النص السردي في النص[3]، وبالإضافة إلى ذلك تمكن الراوي من لعبة الأزمنة والتنقل بين الأمكنة وتنوع الشخصيات، من خلال ما قدم من وصف وحوار بين الشخصيات يعبر عن تعاقب الأجيال في مسيرة مليئة بالتعب والعذاب، بإيحاء وشفافية في الملامح المتميزة لشخصياته.

(1) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1978، ص178.

(2) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، ص158.

(3) رولان بارث، **مدخل إلى السيميولوجيا**، ترجمة عبد الحميد بورايو، ص55.

الخاتمة

إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة

النفّري -المواقف

إن المتتبع لما جادت به قرائح العلماء في ميدان لسانيات النص وتحليل الخطاب من خلال أهم المؤلفات المنجزة في هذا المجال، مما وقعت عليه يد الباحث، يتبين له ما يلي:

1 - الحركة المتجددة والدينامية التي تميز التفكير اللساني الحديث بعامة واللساني النصي بخاصة من خلال تبلور مفاهيمه النظرية والإسهامات التطبيقية في ميدان توصيف النصوص وتحليل الخطابات.

2 - اتساع النظرية النحوية الحديثة وتشعبها لتستوعب قطاعات لسانية وغير لسانية في إطارها المنهجي والإجرائي بخاصة بعد الانتقال النوعي من مجال دراسة التركيب الجزئي (الجملة) إلى الأنظمة المكتملة (النصوص).

3 - انفتاح الدرس اللساني على المنطق والحاسوب والذكاء الاصطناعي وعلم النفس الإدراكي وعلم الاجتماع معرفيا ومنهجيا قصد فهم أمثل للظاهرة اللسانية والملكة التبليغية للكائن البشري.

4 - التشابه الكبير بين النظرية الغربية في علم النص والتصور النصي العربي يشجع على ضرورة الإسراع في بناء نموذج نظري نصي من شأنه أن يقام القواعد التأويلية للخطاب العربي عبر مختلف العصور نحو قراءة جديدة فاعلة ونافلة.

5 - إن التطبيقات النصية تسهم في إثبات نصية الخطابات الشعرية و السردية المنجزة، وهي لا تفسر كيفية بنائها ونموها الموضوعاتي وأدوات اتساقها فحسب بل تفسر نوعيه العلاقة التواصلية القائمة بين المتكلم (المبدع) والمتلقي عبر النص الإبداعي المنتج، وكذا نوع الأفعال اللغوية المنجزة

في مقامات التواصل المختلفة، فقراءتنا لقصيدتي الشاعرين علاوة على تمسكها بجهاز المفاهيم والمقولات والإجراءات النصية التي أفرزها الدرس النحوي في مجال تحليل الخطاب، والتي تقود في مجملها إلى تفسير تماسك النصين، وكيفية بناء المقاطع ونمو الموضوعات نحو تحقيق أغراض تخاطبية معينة، تثير مسائل جمالية ونفسية واجتماعية، وحضارية تعبر عن انسجام النصين مع السياق العام، وربما جاز لنا عدّهما حلقتين متصلتين شكلا ومضمونا في مسلسل الإبداع النصي العربي، فبالرغم من اختلاف البنى الجزئية الظاهرة إلّا أنّهما يحيلان إلى بنية دلالية كبرى واحدة وواحدة فقط على حد تعبير فان ديك واصطلاحه. هذا وقد استخلصنا من قراءة النصوص كيفية نموذجية للتحليل النصي تخرج باللغة من إطار الجملة بصفتها الوحدة الكبرى إلى إطار أرحب بكثير تمثل الجملة فيه لبنة من لبناته الكثيرة والمتراصة، ذلك هو النص.

ملحق بتراجم لأشهر اللسانيين في ميدان علوم النص

1 ـ إميل بنفنست Benveniste (1902 ـ 1976):

لساني فرنسي قام بتدريس النحو المقارن في كوليج دي فرانس منذ ١٩٣٧، أسهم في بناء التيار الوظيفي في اللسانيات البنوية الفرنسية، له سيميولوجيا اللغة (١٩٥١)، مشكلات اللسانيات العامة.

2 ـ بوهلر BuhlerKarl (1879 ـ 1963)

طبيب نفساني ألماني عني خلال فترة تدريبه وخدمته بالجيش أيام الحرب بالبحث في عملية التفكير وأسسها النفسية.

3 ـ تزيفتان تودوروف TodorovTzetan (1939)

ناقد فرنسي ولد في صوفيا من أصول روسية، شارك في بلورة الفكر الشكلاني بنشر أعمال حركة الشكلانيين الروس، ولعل من أهم أعماله في هذا الميدان كتابه: نقد النقد، ونظريات الرمز، ونحن والآخرون.

4 ـ تشومسكي أفرام نعوم Avram Noam Chomsky (1928 ـ ...)

لساني أمريكي، يهودي الأصل، من مواليد ديسمبر عام ١٩٢٨، وتلقى دراسته في بنسلفانيا، وهناك درس اللسانيات والرياضيات والفلسفة، وقد حصل فيها على درجة الدكتوراه عام ١٩٥٥ بالرغم من أنه قام بمعظم أبحاثه اللسانية عقب انتسابه إلى جمعية الرفاق بجامعة "هارفرد" وكان ذلك في الفترة الممتدة بين 1950 و ١٩٥٥ وبعد ذلك عين في معهد ماساتشوستس، وظل يترقى في حياته العلمية، حتى حصل أخيرا على كرسي الأستاذية في اللسانيات اللغات الحديثة، وهو متزوج وله ثلاثة أولاد بنتان وولد، وحظيت أعمال تشومسكي بالتقدير في الدوائر الأكاديمية فمنح درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة شيكاغو، كما دعي لإلقاء المحاضرات في عدد من البلدان، ففي عام ١٩٥٧ ألقى تشومسكي "محاضرات ...

بيكسمان" في جامعة كليفورنيا في "بيركلي". وفي عام 1969 ألقى محاضرات "جان لوك" في جامعة إكسفورد و "محاضرات ذكرى شيرمان" في جامعة لندن، وحقق تشومسكي أول شهرته في ميدان اللسانيات حيث تعلم قسطا من مبادئ اللسانيات التاريخية من والده، الذي كان عالما في العبرية، وقد قدم جزأ من بحثه الأول في اللغة العبرية الحديثة، عندما نال درجة الماجستير؛ إلا أن العمل الذي يشتهر به الآن وهو بناء نظام النحو التوليدي الذي تطور من خلال اهتمامه بالمنطق الحديث وأسس الرياضيات حيث طبقها فيما بعد على وصف اللغات الطبيعية، وقد التقى تشومسكي باللساني "موريس هال" في حدود سنة 1951 فساعده على الحصول على مركز بحث في المختبر الصوتي الإلكتروني في معهد مساشيوسيت التكنولوجي ويدرس الألمانية والفرنسية إلى الطلبة الذين يتخصصون في مجال العلوم، وفي عام 1955 عين تشومسكي أستاذا بالمعهد نفسه، وهولا يزال يشغل هذا المنصب إلى يومنا الحالي، وبالإضافة إلى ذلك فهو عضو في عدة جمعيات علمية لغوية وغير لغوية كالجمعية الأمريكية للتقدم العلمي، والأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم إضافة إلى جمعيات وأكاديميات أخرى عديدة.

5 ـ جورج بوفون (1707 ـ 1788) Buffon Guorges

ناقد فرنسي، عني في دراسته "خطاب عن الأسلوب" بكيفيات تنظيم الأفكار في النص والعلاقة بين التعبير والمؤلف.

6 ـ جوليا كريستيفا J- Kristeva:

ناقدة بلغارية الأصل والمولد، من مواليد عام 1941، هاجرت إلى فرنسا منذ عام 1966، وعملت أستاذة في جامعة السوربون، وأسهمت مع سولرز في مجلة (تل كل) فشكلت معه ثنائيا نقديا أدبيا، وضعت: أبحاث من أجل تحليل سيميائي (1969)، النص الروائي (1970)، ثورة في اللغة الشعرية (1974)، رحلة العلامات (1975)، لغات متعددة (1977) الحقيقية المجنونة (1979)، حكم الرعب (1980).

7 ـ رودولف كارناب (1891 ـ 1970) Rudolf Carnap

فيلسوف ألماني، ومن مؤسسي نادي فيينا الفلسفي، انتقل إلى أمريكا ليؤسس نظرة المنطق الوضعي، (الوضعية الجديدة) من أعماله: البنية المنطقية للعالم، والتركيب المنطقي للغة، والمعنى والحاجة، ومدخل إلى الدلالة، ويعد من مؤسسي التيار التداولي في اللسانيات الحديثة.

8 ـ رولان بارث: R- barthes (1915 ـ 1980):

ناقد فرنسي معاصر، يعد أب النقد البنوي، وقد انعطف منه إلى النقد السيميائي، فالنقد الحر، يرى أن السيميولوجيا هي جزء من اللسانيات، وضع أكثر من عشرين كتابا، منها: أساطير (1957)، عناصر السيميولوجيا (1964)، نظام الموضة (1967)، لذة النص رولان بارت بقلمه، s/z الكتابة في درجة الصفر.

9 ـ رومان ياكبسون (1896-1981)

ولد "جاكبسون "بموسكو عام 1896 من عائلة يهودية روسية برجوازية: تمتع والده بثقافة متنوعة، مما انعكس على شخصية جاكبسون، فقد كان مولعا بالمطالعة منذ الصغر، فأتقن اللغة الفرنسية، وتعلم الألمانية واللاتينية، كما اهتم بالشعر، وقرأ لكبار الشعراء الروس خاصة، حتى أنه حلل شعر: "مالارميه"، وهو في سن الثانية عشر، ونظم الشعر وهو في الخامسة عشر واهتم بالفلكلور وهو ابن السادسة عشر، وهكذا تكوّنت شخصيته المتميزة وعالمها الخاص، وتخصص في جامعة موسكو في مجال القواعد المقارنة وفقه اللغة السلافية، كما اهتم بالعلاقة بين اللغة والأدب، وبدروس "سوسير" وشارك في إنشاء مدرسة "براغ" اللسانية عام 1915، ويعد من أوائل اللسانيين في تناول التحليل البنوي للأشكال الأدبية، ودراسة النص الأدبي لذاته بمعزل عن صاحبه، وفي عام 1920 توجه إلى تشيكسلوفاكيا، حيث شارك في تأسيس نادي براغ، وأصدر عام 1921 دراسة تناولت الشعر الروسي الحديث، وفي سنة 1928 وضع مع "ترويتسكوي" و "كارسيفسكي" النظريات اللسانية التي اعتمدتها مدرسة

براغ، وعام 1938 شغل منصب نائب الرئيس لهذه المدرسة، وفي سنة 1942 انتقل إلى الدانمارك والنرويج حيث درس في معهد الدروس العليا في نيويورك إلى غاية سنة 1946 ثم في جامعة كلومبيا إلى غاية سنة 1949 و "هارفرد" إلى غاية 1957، وقد وجد "جاكوبسون" المجال الخصب للبحث اللساني في الولايات المتحدة الأمريكية.

10 ـ شارل ساندرزبيرس: CH- peirce (1839 ـ 1914)

مفكر أمريكي ورائد السيميولوجيا الإنجليزية، من مؤلفاته: كيف نجعل أفكارنا واضحة؟.

11 ـ شارل موريس (1901) Charle mourris

فيلسوف أمريكي عني بقضايا الدلالة المنطقية والسيميولوجيا، من خلال كتابه "أسس نظرية الرموز" سنة 1938.

12 ـ فرديناند دي سوسير F- De saussure (1857 ـ 1913)

لساني سويسري، يعد أب الألسنية البنوية الحديثة، ورائد السيميولوجيا الفرنسية، يرى أن اللغة جزء من السيميولوجيا، ينسب إليه كتاب (محاضرات في الألسنية العامة) الذي جمعه ونشره تلاميذه عام 1916 بعد وفاته.

13 ـ فلاديمير بروب (1895 ـ 1970) vladimir propp

ناقد سوفياتي، عني بتحليل بنية الحكاية الشعبية من خلال كتابه مورفولوجية الحكاية، 1928م، والأصول التاريخية للحكاية العجيبة، 1946.

14 ـ فتجنشتين لودفيج (1889 ـ 1951)

ولد في فينا في عائلة ثرية من أصل يهودي، درس هندسة الطيران وفلسفة الرياضيات، ثم انشغل بقضايا المنطق متأثرا براسل، وكان من نتاج تبحره في الفلسفة أن رسالته المنطقية الفلسفية التي لاقت شهرة واسعة بين الدارسين، بالإضافة إلى مؤلفاته؛ الأزرق والبني وبحوث فلسفية.

15 ـ غريماس: A-Greimas

لساني وناقد فرنسي، دكتوراه آداب من السربون عام 1949، أستاذ في

الإسكندرية وأنقرة، وإستنبول وبواتيه، زعيم مدرسة باريس السيميائية وضع: السيميولوجيا البنوية (1966) في المعنى: تجارب سيميائية (1970)، دراسات في السيميولوجيا الشعرية (1982).

16 ـ ليو سبيتزر (1887 ـ 1960) Spitzer leo

أسلوبي يكتب بالألمانية والإنجليزية من مؤلفاته؛ دراسات في الأسلوب ومنهج التأويل الأدبي.

17 ـ موريس هال Mourris Hal

لساني من أصل روسي، درس في أمريكا منذ 1951 في معهد مساشيوسيت، اشترك مع رومان جاكوبسون في وضع دراسات فونولوجية، وتعاون مع تشومسكي بصورة وثيقة في وضع فنولوجيا اللغة الروسية، وكذا الإنجليزية، وأوجد الدراسات الشعرية في إطار اللسانيات التوليدية.

18 ـ ميخائيل باختين (1895 ـ 1975) BAKHTINE MIKHAIL

ناقد روسي ينتمي إلى حركة الشكلانيين الروس، له دور بارز في إرساء معلم نظرية الأدب من خلال شرحه لمبدأ الحوارية، من مؤلفاته: المنهج الشكلي في التاريخ الأدبي، ومقدمة نقدية لشعرية اجتماعية، والماركسية وفلسفة اللغة، وقضايا شعرية دوستيوفسكي، وأعمال فرانسوا رابلييه، وعلم الجمال ونظرية الرواية.

19 ـ ميكائيل ريفاتير (1924) Riffaterre Michal

ناقد أسلوبي أمريكي عني بالتحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي، مستفيدا من سوسيولوجيا الأدب، ومن مؤلفاته؛ دراسات في الأسلوبية البنوية وإنتاج النص.

20 ـ هاريس(1909 ـ....) Harris Zellig

لساني أمريكي من أصل روسي، تحصل على الدكتوراه من جامعة بنسلفانيا عن بحث نحوي حول اللغة الفنيقية، إليه ينسب مفهوم التحويل في التيار التوزيعي الذي أرسى دعائمه بلومفيلد، من مؤلفاته مناهج اللسانيات البنوية

وتحليل الخطاب والهياكل الرياضية في اللغة ...إلخ.

21 ـ هاليدي مايكل(1925 ـ...)

ولد في إنجلترا لأسرة جامعية، ودرس اللغات متخرجا في جامعات بكين وإنجلترا سنة 1955، تحصل سنة 1981 على جائزة دافيد راسل للبحث المتميز في تعليم الإنجليزية من المجلس الوطني لمعلمي الإنجليزية بأمريكا، وقد كان هاليدي من أنبه تلاميذ فيرث في الدلالة، وله أعمال تغطي قطاعات لسانية متنوعة منها لسانيات النص والتعليمية والشعرية واللسانيات العامة، وهو صاحب نظرية في النحو تعرف بنظرية النحو النظامي، ألف بالإشتراك مع زوجته هندية الأصل رقية حسن كتابا حول الاتساق في اللغة الإنجليزية سنة 1985.

22 ـ يلمسليف لويس(1899 ـ 1965)

ولد لويس يلمسليف بكوبنهاغن سنة1899، وينتمي إلى أسرةلها باع في العلم فقد كان والده مديرا لجامعة كوبنهاغن، وانصرف في بداية مشواره اللساني إلى اكتشاف اللساني المقارني **راسموس راسك** الذي اهتم بدراسة نحو اللغات البلطيقية، ويعد الدارسون يلمسليف أبرز لغوي أفاد من مناهج النظر الرياضية والمنطقية في دراسة اللغة دراسة شكلية مجردة، من مؤلفاته المهمة كتاب **البروليغومين**، توفي عام 1965.

23 ـ يوري لوتمان Y-Lotman

أبرز ناقد معاصر في روسيا ولد في لينيغراد عام 1922، وعمل في المركز الرئيسي للدراسات السيميولوجية الروحية، وضع: محاضرات عن الدراسات البنوية للشعر (1964)، بنية النص الفني (1970)، تحليل النص الشعري (1972)، ومقالات حول نموذجية الثقافة.

أهــــم المصــادر والمراجــع

أولا: الكتب العربية

1 ـ الآمدي (سيف الدين أبو الحسن ت631هـ)

الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق سعيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1990.

2 ـ إبراهيم أنيس

من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، سنة 1975.

3 ـ أبو بكر العزاوي

اللغة والحجاج، د ط، مؤسسة الرحاب الحديثة، سنة 2009.

4 ـ أحمد حساني

مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر.

5 ـ أحمد عفيفي

نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2001.

6 ـ أحمد المتوكل

آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1993.

اللسانيات الوظيفية، منشورات عكاض، الرباط، 1987.

الوظائف التداولية في اللغة العربية، الدار البيضاء، المغرب، دار الثقافة، 1985.

7 ـ أحمد زكي صفوت

جمهرة رسائل العرب، مصطفى البابي الحلبي، ط 1934.

8 ـ أحمد مختار عمر

علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988.

9 ـ إدريس مقبول

الأسس الإبستيمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2007.

10 ـ الأزهر الزناد

نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، سنة 1993.

11 ـ ابن الأثير

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة، 1939.

النهاية في غريب الحديث، تحقيق الزاوي والطناحي، الرياض، 1963.

12 ـ الإستراباذي (رضي الدين)

شرح الكافية في النحو لابن الحاجب، تحقيق رحاب عكاوي، دار الفكر، بيروت، سنة 2000.

13 ـ أسعد زروق

موسوعة علم النفس، بيروت، ط2، 1979.

14 ـ بشرى موسى صالح

نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001.

15 ـ بنعيسى أزاييط

المعنى المضمر في الخطاب اللغوي العربي، البنية والقيمة التنجيزية، مقاربة تداولية لسانية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1996ـ1997.

16 ـ تمام حسان

اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب الطبعة الثالثة، 1998.

17 ـ توفيق الزبيدي

أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس ـ ليبيا، د ت ط.

18 ـ التهانوي

كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963.

19 ـ الجرجاني

دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د ت ط.

20 ـ جميل عبد الحميد

البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

21 ـ الجاحظ(أبوعمرو بن بحر ت255هـ)

البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1975.

22 ـ الجرجاني (الشريف علي بن محمد بن علي)

التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1405هـ.

23 ـ جيلالي دلاش

مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992.

24 ـ الحاتمي

حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978.

25 ـ حامد خليل

المنطق البراغماتي عند شارل بيرس، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، دت ط.

26 ـ حسن بحراوي

بنية الشكل الروائي(الفضاء ـ الزمان ـ الشخصية) (د.ت).

27 ـ حلمي خليل

دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000.

28 ـ حميد لحميداني

بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والتوزيع، ط 1، أوت 1991.

29 ـ حنا مينة ونجاح العطار

أدب الحرب، منشورات دار الآداب، ط 3، بيروت، سنة 1979.

30 ـ ابن خلدون (عبد الرحمن ت 808هـ.

المقدمة، دار القلم، ط7، بيروت، 1989.

31 ـ درويش الجمدي

الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1986.

32 ـ رشيد ابن مالك

مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار القصبة للنشر، د.ط، سنة 2000.

33 ـ رمضان عبد التواب

المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، الخانجي، القاهرة، 1982.

34 ـ زكي نجيب محمود

موقف من الميتافيزيقا، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط2، سنة 1983.

35 ـ سامي سويدان

ـ في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، لبنان، 1991.

36 ـ سامية الدريدي

الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأسلوبه، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي، ط 1، سنة 2008.

37 ـ سعيد حسن بحيري

ظواهر تركيبية في مقابسات أبي حيان التوحيدي، دراسة في العلاقة بين البنية والدلالة، الإنجلو مصرية، ط 1، 1995.

علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، سنة، 1996.

38 ـ سعيد يقطين

انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.

39 ـ سيد هاشم طبطبائي

نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب، الكويت، منشورات جامعة الكويت، سنة 1994.

40 ـ الشابي(أبوالقاسم)

ديوان الشابي، منشورات دار الكتب الشرقية، تونس، 1955.

41 ـ شوقي الزهرة

في المفهوم البلاغي عند الجاحظ، قراءة إبداعية جديدة، المركز العلمي للطباعة، القاهرة، ط3، سنة 2002.

42 ـ صبري إبراهيم السيد

تشومسكي فكره اللغوي وآراء النقاد فيه، سنة 1989.

43 ـ صلاح إسماعيل عبد الحق

ـ التحليل اللغوي عند مدرسة إكسفورد، دار التنوير، بيروت، ط1، سنة 1993.

44 ـ صلاح فضل

بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 1992.

45 ـ طه عبد الرحمن

تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، سنة 1993.

اللسان والميزان، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، د ت.

في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، سنة 2000.

46 ـ طاهر سليمان حمودة

ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1983.

47 ـ عاطف جودة نصر
النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة.
48 ـ عبد الحميد بورايو
التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين) منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2003.
49 ـ عبد الرحمن أيوب
دراسات نقدية في النحو العربي.
50 ـ عبد الفتاح كليطو
الغائب دراسة في مقامات الحريري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، سنة 1987.
51 ـ عبد السلام عشير
عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، ط1، سنة 2006.
52 ـ عبد القادر قنيني
أوستن، نظرية أفعال الكلام، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، 1991.
53 ـ عبد القادر المهيري وآخرون
أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد الوطني لعوم التربية، تونس.
54 ـ عبد العزيز المقالح
الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة، ط2، سنة 1985.
55 ـ عبد المالك مرتاض
تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت 1998.

56 ـ عبد المجيد نوسي

التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية ـ التركيب ـ الدلالة، الدار البيضاء، المغرب، شركة النشر والتوزيع ـ المدارس، ط 1، سنة 2002.

57 ـ عبد الهادي الشهري

استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004.

58 ـ عثمان بدري

بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت 1986.

59 ـ عز الدين إسماعيل

الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الجامعية، مصر، ط5، د ت ط.

60 ـ علي آيت أوشان

السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، سنة 2000.

61 ـ علي أبو المكارم

الظواهر اللغوية في التراث النحوي، (الظواهر التركيبية)، القاهرة الحديثة للطباعة، ط1، سنة 1968.

62 ـ علي الشبعان

الحجاج بين المنوال والمثال، نظرات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطبري، ط 1، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، سنة 2008.

63 ـ علي عبد الرؤوف اليمي

المقامات وباكورة تخصص الشطار الأسبانية، كتاب الرياض، عدد 48 ديسمبر 1997،.

64 ـ علي زوين

منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986.

65 ـ عمر أوكان

اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2001.

66 ـ غالي شكري

شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، مصر، د ت ط.

67 ـ فاطمة الطبال بركة

النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

68 ـ فريق البحث في البلاغة والحجاج

أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم.

69 ـ فوزي عيسى

النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت ط.

70 ـ قاسم مومني

في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار فارس، الأردن، 1999.

71 ـ كمال أبو ذيب

جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، د ت ط.

72 ـ ماهر عبد القادر محمد علي

فلسفة التحليل المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

فلسفة العلوم، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، 3/ 20.

73 ـ محمد عبد حسن الله

الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، سنة 1981.

74 ـ محمد الحناش

البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، المغرب، ط1، سنة 1980.

75 ـ محمد حسن عبد العزيز

مدخل إلى علم اللغة، دار الفكر العربي، القاهرة، 2001.

76 ـ محمد خطابي

لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، سنة 1991.

77 ـ محمد داود

الدلالة والحركة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.

78 ـ محمد عبد الرحمن مبروك

من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

79 ـ محمد العمري

البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 1999.

80 ـ محمد بركاة حمدي أبوعلي

دراسات في البلاغة، دار الفكر، عمان، ط1، 1984.

81 ـ محمد الربيعي

في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط4 1977.

82 ـ محمد سليمان الجعيدي

الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي، دراسة نحوية دلالية، مطبوعات جامعة المنصورة، 2003.

83 ـ محمد الشاوش

أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 2001.

84 ـ محمد شكري عياد

المذاهب النقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الصفاة الكويت، عدد177.

85 ـ محمد شوقي الزين

تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، سنة 2000.

86 ـ محمد فكري الجزار

العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إتراك للطباعة والنشر، ط1، سنة 2001.

87 ـ محمد العبد

العبارة والإشارة، دراسة في نظرية الاتصال، دار الفكر العربي، ط1، سنة 1995.

88 ـ محمد محمود

الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 1986.

89 ـ محمد غنيمي هلال

النقد العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، سنة 1973.

90 ـ محمد مفتاح

دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، سنة 1990.

تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، سنة 1992.

التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

91 ـ محمد الهادي الطرابلسي

بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، 1988.

92 ـ محمود أحمد نحلة

نحو آفاق جديدة للدرس اللغوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، سنة 2002.

93 ـ محمود زيدان

في فلسفة اللغة، بيروت، دار النهضة العربية، سنة 1985.

94 ـ محمود السعران

علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999.

95 ـ محمود سليمان ياقوت

علم الجمال اللغوي، المعاني، البيان، البديع، دار المعرفة الجامعية، ط1، سنة 1995.

96 ـ المرادي

الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق طه محسن، مؤسسة دار الموصل للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1976.

97 ـ مسعود صحراوي

التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، سنة 2005.

98 ـ مصطفى السعدني

البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية.

99 ـ منذر عياشي

اللسانيات والدلالة: الكلمة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996.

مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1990.

100 ـ ميجان الرويلي وسعد البازعي

دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.

101 ـ ابن منظور

لسان العرب، دار صادر للنشر والطباعة، بيروت لبنان، المجلد5، ط6، 1997.

102 ـ نايف خرما

أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، مجلس النشر العلمي، الكويت، عدد 9، سنة 1978.

103 ـ الهادي الجطلاوي

مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، منشورات عيون المقالات، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، سنة1992.

104 ـ ابن هشام

مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، 1996.

105 ـ ابن وهب الكاتب (أبو الحسين اسحاق بن إبراهيم بن سليمان)

البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبوعات جامعة بغداد، سنة 1967.

106 ـ ابن يعيش

شرح المفصل للزمخشري، عالم الكتب، بيروت، د ت ط.

107 ـ يوسف نور عوض

نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، د ت ط.

ثانيا: الكتب المترجمة

108 ـ آن روبول، وجاك موشلار(جاك)

التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغموس ومحمد الشيباني، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، سنة 2003.

109 ـ إدوارد ليش

نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سنة 1997.

110 ـ أرسطو

ـ الخطابة، تعريب إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، سنة 1950.

111 ـ أرمنكو فرانسواز

المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، بيروت، مركز الإنماء القومي، دت.

112 ـ آن إينو آريفيه، جان كلود كوكي، ميشال آريفيه، وجان كلود جيرو زلزي بانييه وجوزيف كورتيس

السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة

وتقديم عز الدين المناصرة، ط1.

113 ـ أولمان (ستيفن)

دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، مصر، 1990.

114 ـ أوستين (ج)

نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة عبد القادر قنيني، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، سنة 1991.

115 ـ برند شبلنر

علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، سنة 1987.

116 ـ جان كوهين

بناء اللغة الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، 1993.

117 ـ جوليا كرستيفا

علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، سنة 1997.

118 ـ جورج مولينيه

الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

119 ـ جوزيف كرتيس

مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، والجزائر، منشورات الاختلاف ط1، سنة 2007.

120 ـ جون لاينز

اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.

121 ـ روبيرت دي بوجراند

النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، سنة 1998.

122 ـ ڤان ديك

النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت، طبعة 2000.

123 ـ فيليب هامون

سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، الرباط، المغرب، د ط، سنة 1990.

124 ـ فولفجانج هاينه من وفيهفجر ديتر

مدخل إلى علم اللغة النصي، تحقيق فالح بن شبيب العجمي، منشورات جامعة الملك سعود، 2001.

125 ـ كراتشكوفسكي

علم البديع والبلاغة العربية، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط 1، سنة 1981.

126 ـ كولر جونثان

مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سنة 2003.

127 ـ ماريو باي

أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1987.

128 ـ هوليك، ماري لاهي

أبوة شهرزاد رؤيا ألف ليلة وليلة، ترجمة صابر خزندار، القاهرة، 1996.

129 ـ يوري لوتمان

تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، القاهرة، 1994.

130 - يول وبراون

تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، مطبوعات جامعة الملك سعود، 1997.

ثالثا : الكتب الأجنبية

131 - **Adam(J.M.)**

Elements de Linguistique textuelle (theorie et pratique de l'analyse textuelle) Mardaga. 1990.

linguistique et discours litteraire, Paris, Larousse, 1976. J. Dubois et autres.

-dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse,1973.

132 - **Barthes(B)**

Theories du texte,dictionnaire des genres et notions Litteraires.

Introduction à l'analyse structural des récits, communication N°8, 1966.

poetique du recit, coll, point, édition du seuil. 1977.

133 - **Frederic(M)**

La répétition, étude Linguistique, niemayer, 1985.

134 - **Fraser (Bruce)**

Conversational Mitigation,in Jornal of Pragmatics 4 -1980.

135 - **J.Greimas,J.Couttes**

Sémiotique, dictionnaire raisonne de la théorie du langage, Hachete. Université, Paris 6,Collection dirigée par Bernard Quemada.

136 - **Halliday(M)**

Cohesion in English, London, Longman, 1983.

137 - **Prelman,Tytica**

Trait de l'argumentation,Bruxelles,1958.

138 - **Leech (G.Thomas**

Language, meaning and context, pragmatic, in London, and newyork.

139 - **Maingueneau.(Dominique)**

Pragmatique pour le discours Littéraire, Bourdas, Paris, 1990.

140 - **Maingeneau(R)**

Éléments Llinguistique pour le Texte littéraire, Bourdas, Paris Pragmatique pour le discours littéraire, Bordas, Paris,1990.

141 - **Meillet(E)**

Linguistique historique et linguistique générale, Paris,1975.

142 - **Mounin(M)**

Clefs pour la Linguistique.

143 - **Philippe (Hamon)**

Texte et idéologie, Paris, p.u.f,écriture, 1984. pour un statut sémiologique des personnage "in poétique de récit".

144 - **Searle(Jean)**

Les actes de langage, Essai de philosophie du langage, Paris, collection Savoir Hermann, 1972.

145 - **Sperber(.D, Wilson)**

La pertinence, communication et cognition, Paris, ed De Minuitcol-lectif « larousse», Paris.

146 - **Hakan(Özkan)**

Commentnarre-t-on-un abar? Le narateur dans les recits de la literature d'arabe, in Synergies, moderne arabe, coordonne par ibrahim al-Balawi,Henda Dhaouadi et Antonella Ghersetti. Recherches franco-phones sur le recit arabe classique, numéro 6, année 2009.

147 - **Todorov(,Tzvitan)**

Les catégorie 4 du récit littéraire, In communication n°8, col, points dFd Pa seuil, Paris, 1981.

رابعا: المجلات والندوات

- آفاق المغربية، عدد 6، سنة 1987.
- أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد 12، عدد 1، سنة 1994.
- أعمال الملتقى الدولي الثالث للسانيات، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، المطبعة العصرية، تونس، عدد6، سنة 1996).
- الآداب اللبنانية، عدد1، سنة 1971.
- التبيين، جمعية الجاحظية، الجزائر، عدد 19، سنة 2002.
- التواصل، مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، عدد4، جوان سنة 1999.
- الدراسات اللغوية، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث، الرياض، المملكة العربية السعودية مجلد 2، عدد4، سنة 1421 ـ2001.
- الحياة الثقافية، تونس، عدد113، مارس، 2000. والعدد 41، سنة 1985.
- حوليات الجامعة التونسية، العدد40، سنة 1996.
- حوليات جامعة الجزائر، عدد8، سنة 1994.
- حوليات جامعة الكويت، الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، عدد 162، سنة 2001.
- صحيفة دار العلوم، كلية دار العلوم، ديسمبر 1999.
- علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، عدد 12، مجلد47 وعدد13، مجلد 52. وعلامات في النقد، جدة، عدد22، مجلد 6، ديسمبر سنة 1996.
- علوم اللغة، مجلد3، عدد4، دار غريب، القاهرة، سنة 2000.
- عالم الفكر، مجلد 25، عدد 3، مارس، 1997. والمجلد 32، عدد 2، 2003. والمجلد 20، عدد 3، سنة 1989. والمجلد 20، عدد 4، سنة 1989. والمجلد 30، يوليو ـسبتمبر، 2001، والمجلد 25، 3 يناير 1971.

لسان العرب